

A kötet szerzői: Babics Zsófia Dobozy Nóra Emőke Édes Borbála Ertl Péter	Tanulmánykötet Boccca &al.on CC10 FIATAL KUTATÓK KONFERENCIÁJA	A kötet a <i>Fiatal kutatók konferenciája</i> sorozat 2009-es, Boccaccióval foglalkozó első találkozásán elhangzott előadások anyagát tartalmazza. A szerzők az ország különböző egyetemeiről érkező graduális hallgatók és doktori címük megszerzése előtt álló kutatók. Ajánljuk ezt a kötetet mindazoknak, akik érdeklődnek Boccaccio iránt.
Ferencz Zsófia Horváth Karina Jakab Éva Jakab Péter Lovas Borbála Lőrincz Zsuzsanna Máté Ágnes Roskó Mária Szilágyi Emőke Rita	Genealogia deorum gentilium Filippo di Giuliano De claris mulieribus Pampinea Numenius Aeneas Wittelsbach Lajos Pier Paolo Pasolini Gismunda Jacopo del Sellaio Griselda Nastagio degli Onesti Hypermestra Fulgentius Galeotto Paolo Francesca Horatius Nino Borsellino Sólyompecsenye Pygmalion Boccaccio Pucci Beltrando del Poggetto Carmina Burana Pietro della Corvara Historia elegantissima Matteo Bandello Camilla Bentivoglia e Gonzaga William Hogarth Machiavelli De Pictura Obizzo d’Este Francesco Petrarca Castigliano Filippo Lippi Decameron Cicero Familiares Seniles Medici Liber sine nomine Bini Arisztotelész Raimundus Lullus Syceus Albertus Magnus Elena Giovanni John of Salisbury Bartholomeus Anglicus Leon Battista Alberti Niklas von Wyle Avicenna Boethius Geoffry Chaucer Quintus Gabriele Baldassari Botticelli Guiglielmo Rossiglione De mulieribus claris Középkor, reneszánsz, barokk Dante Alighieri Johann Zainer Aretino De plurimis claris selectisque mulieribus Giacomo Filippo Foresti Johannes Ravisius Giovanni Sabadino degli Arienti Gynevra de le clare donne Petrarca Jean d’Albret De insigni obedientia et fide uxoriam Isotta Nogarola Aragóniai Beatrix Vittorio Zaccaria Gualtieri Niccolò Acciaiuoli Atticus Habsburg Szép Frigyes Virginia Brown Enea Silvio Piccolomini Violante Rómer Flóris Supplementum chronicarum Lucretia Lorenzo il Magnifico Filoména Bertrand du Pouget Isabella d’Este Erasmus XX. század Titus Livius Penthesilea Bartolomeo di Giovanni Jacopo del Sellaio Francis William Bain Heptameron Der somno et vigilia Pollaiuolo Todorov Babilon Giorgio Vasari Pancsatontra Leonora Buonavicina Jacob Burckhardt Francesco Furini Poliziano Apollonio di Giovanni Cima de Conegliano Guido degli Anastagi Elissa Didaco Centiglia Baldassare Castiglione Phaedra Margaret de Navarre Giovan Giacomo Calandra Brutus De fluminibus	
Terjék Bálint Veres Ágnes Judit	Arianna könyvek 2. Boccaccio etal.on Tanulmánykötet 2009	

Boccaccio et al.



ARIANNA KÖNYVEK 2.

Boccaccio etal.on

fiatal kutatók konferenciája

TANULMÁNYKÖTET

BUDAPEST

2009

A kötet megjelenését
az
ELTE BTK Hallgatói Önkormányzat,
a
Centre des Hautes Études de la Renaissance
és
A magyar barokk irodalom doktori program
támogatta.

Szerkesztők:
Dobozy Nóra Emőke
Lovas Borbála
Szilágyi Emőke Rita

Borítóterv:
Hegyi Gábor

ISBN 978-963-284-488-6 (online kiadás)

Kiadják a Boccaccio et.al.on konferencia szervezői.

Megjelent az ELTE BTK Régi Magyar Irodalom Tanszéke által elindított
ARIANNA sorozat második köteteként.

A sorozat felelős kiadója: Orlovsky Géza

Nyomdai munkák: ETO-PRINT Kft., Budapest

Tartalomjegyzék

ELŐSZÓ	7
------------------	---

BOCCACCIO

Babics Zsófia: Néhány mitológiai szereplő ábrázolása a <i>Genealogiában</i> avagy Boccaccio sajátos humanizmusa	10
Jakab Éva: Boccaccio eroszkópja – Bepillantás az <i>Amorosa visione</i> című műbe	23
Máté Ágnes: Férfiás nők – nőtlen férfiak	37

KÖZÉPKOR, RENESZÁNSZ, BAROKK

Ertl Péter: A Babilon-toposz Petrarcanál és Boccacciónál	44
Szilágyi Emőke Rita: <i>De plurimis claris selectisque/scelestisque mulieribus</i> Boccaccio nőgyűjteményének újraírása egy politikai propaganda szolgálatában	55
Veres Ágnes Judit: Női narrátorok és vétkező nők Bandello novelláiban	63
Lovas Borbála: Gismunda és Guiscardo – Egy történet arcai Boccacciótól a barokkig. .75	
Horváth Karina: Kényszer vagy lehetőség? – Versforma a Boccaccio-fordításokban. . .83	
Jakab Péter: Boccaccio és Botticelli – Megjegyzések a Nastagio degli Onesti-ciklus attribúciós kérdéseire	89
Dobozy Nóra Emőke: Az álomelméletek szomatizálódása a késő középkorban	95

XX. SZÁZAD

Lőrincz Zsuzsanna: Tíz deka <i>Dekameron</i>	106
Édes Borbála: Boccaccio <i>Dekameronja</i> és F. W. Bain hindu meséi	119
Roskó Mária: Egy digitális <i>Dekameron</i> margójára	131
Ferencz Zsófia – Terjék Bálint: Pasolini <i>Dekameronja</i>	139

Előszó

Tizenhárom tanulmány Boccaccióról szép, áttekinthető kötetbe gyűjtve. A szerkesztők, a szerzők még kutatói pályájuk elején tartanak. Legtöbbjük doktori hallgató. A tanulmányírók – különböző tudományágak művelői – többnyire kiválóak. Lenyűgöző műveltségkincs és kombinációs készség birtokosai, éretten mérlegelő ifjú tudósok. A történeti hűség, a feltétlen filológiai szaktudás eszményét tartják szemük előtt. Nincs bennük türelmetlenség, góg. Nem viselkednek valamely elméleti iskola fölkentjeiként. Gyakorlatiasságuk üdítő: a használható módszert keresik, nem a módszerhez keresnek anyagot. Az pedig, hogy három fiatal kollegina szerkesztette a kötetet, a legtermészetesebb dolog. Boccacciónál a nők mozgatják a világot.

A dolgozatok egyikében-másikában a fiatal szerzők idősebb irodalmárok hangján szólalnak meg. Érvelésükben még fel-felbukkan a lélektanosság, az eszmetörténeti helyett életrajzi alapú szövegmagyarázat, a Boccacciótól Bandellóig tárgyalt szerzők elképzelt lelki állapotából kiinduló következtetés (Babics Zsófia, Máté Ágnes, Veres Ágnes Judit). Az előíró, receptadó irodalmárkodás hagyományát egyetlen tanulmány képviseli, Horváth Karina – műfordítókkal lezajlott beszélgetéseken alapuló – munkája, de végkövetkeztetésében szerencsére nem válaszolja meg saját kérdését arról, hogy miként kell Boccaccio verseit magyarra fordítani.

Vannak kifejezetten mai szemszögből megírt dolgozatok. Lőrincz Zsuzsanna a színpadra való alkalmazás lehetőségeit keresi a Dekameronban, Roskó Mária a Boccaccio-honlapokat elemzi, első sorban az iskolai hasznosítás távlatával, Ferencz Zsófia és Terjék Bálint pedig Tzvetan Todorov klasszikus művének, A Dekameron nyelvtanának nyomában összehasonlító narratológiai vizsgálat alá veti a Dekameron kerettörténetét és Pasolini filmjének metaszerkezetét. Mai a „társadalmi nem” szempontja is, mely szerepet kap Jakab Évánál is, főszerepet Veres Ágnes Juditnál és Máté Ágnesnél.

A tanulmányok legtöbbje korszerű, tudományközi megközelítést alkalmaz. Dobozy Nóra Emőke Boccaccio álmelfogását beilleszti az álomelméletek közé, megállapítva helyét abban a sorozatban, amelyben az álmot egyre inkább testi eredetűnek és egyre kevésbé isteni útmutatásnak tartották. Jakab Éva összekapcsolja az ars memoriae-t (az emlékezésre vonatkozó középkori tanításokat és az emlékezést elősegítő gépies eljárásokat) a társadalmi emlékezet mai elméletével. Ertl Péter néhány ellentmondó, nehéz Petrarca-szöveghelyet példamutatón széles látókörű filológusként értelmez, vizsgálatába politikai, hadtörténeti, teológiai (patrisztikai), olvasmánytörténeti adatokat egyaránt bevonva – végül a Boccaccióra való következtetése meglepő és meggyőző. Szilágyi Emőke Giacomo Filippo Foresti Boccaccio-követő nőkönyvéről ír. Nem a „társadalmi nem” szempontjából tanulmányozza a mi Beatrix királynőnknek ajánlott művet, hanem az uralkodói reprezentáció (a politikai propaganda) eszközeként. Lovas Borbála a – nálunk is feldolgozott – Gismunda-történetet az európai irodalomban és képzőművészetben

egyszerre elemzi, egy német ősnymotatvány fametszeteiből kiindulva. Ennek a tanulmánynak is érdekes vonása a következtetések rendkívül széles alapja. Irodalmat és művészettörténetet elegyít Jakab Péter is, a Boccaccio-ihlette Nastagio degli Onesti-sorozat lenyűgöző értelmezésében. A végkövetkeztetés szerint a Botticelli-műhely egyik tagja nagyobb szerepet játszhatott a munkában, mint az eddigi szakirodalom vélte.

A legjobb írások roppant magas színvonala és a bennük uralkodó tudományközi megközelítés jelez valamit, amit talán érdemes expressis verbis kimondani. Ez a kötet az egyik – erőteljes – bizonyítéka annak, hogy a magyar reneszánszkutatás átalakult. Az átalakulást három ponton érzem.

A magyar irodalomtörténet összehasonlító magyar irodalomtörténetté válik; ahogy a legjobb tudósoknál mindig is az volt. (Ezzel kapcsolatban hadd bízassam az ifjú Boccaccio-kutatókat. Tudjuk, a 16. században Magyarországon a Dekameront főleg Filippo Beroaldo közvetítésével ismerték. Erotikus anekdoták viszont itt is forogtak. A „néma kertész” történetét – ezt Guilhem de Peitieu-tól, az első trubadúrtól ismerjük, aztán Boccacciótól, aztán Pasolinitól – Magyarországról sajnos nem tudjuk adatolni. Megvan viszont a „Filelfus gyűrűje”, amelyet Balassi ajánlott a féltékenységi ellenszeréül, s amelyről Poggio Bracciolininél és François Rabelais-nél olvashatunk, de Boccacciónál sajnos nem. A Dekameron-hatás kérdését egyelőre nem zárhatjuk le. Megvan a magyarországi nyomtatványok bibliográfiája, megvan a verseket tartalmazó kötetes kéziratoké – de egyelőre tervbe sincs véve a magyar prózai kéziratok könyvészete.)

A másik változás az, hogy a modern filológia művelése szakszerűbbé vált. Az '50-es–'80-as, útlelvi és szakkönyvtár nélküli években a hazai irodalomtörténészek sok területen kénytelenek voltak megelégedni azzal, hogy a külföldi eredményeket a hazai közönségnek csupán közvetíthették. A mai magyar modern filológia immár maga is, saját jogán, jelen van a nemzetközi tudomány fórumain, kiveszi részét a kutatásból.

A harmadik változás, hogy a reneszánszkutatás tudományközi lett. Ez e fiatal szerzők többségének egészen természetes. Nekem is: fiatal koromban megfordultam már egy valóságos tudományközi paradicsomkertben. 1970-ben, negyedévesként három hónapra kijutottam a tours-i Reneszánsz Központba, amelyet akkor egy irodalmár vezetett. Őt e székben egy filozófus, aztán egy zenetörténész, majd egy történész követte. A hallgatók és doktoranduszok között is művészettörténészekkel, történészekkel, irodalmárokkal, filozófusokkal, zenészekkel találkoztam. Amikor Klaniczay Tibor a hetvenes években megszervezte a magyar reneszánszkutatók – azóta is sikeresen működő – munka- és párbeszédközösségét (a tágabb „Reneszánszkutató Csoportot”), a tours-i mintát vette alapul.

A bölcsészettudományok nagy része történeti, ám a tisztán történeti elven szerveződő képzési- és kutatóközpontok nagyon ritkák. Az ELTE Bölcsészkarán – itt készült a Boccaccio-kötet – talán csak az Ókortudományi Intézet alapul az egyazon korszakot tanulmányozó különböző tudományágak (történetírás, nyelvészet, irodalomtörténet, régészet, művészettörténet) testvériségén, az eltérő tudományágakat művelő kollégák érdeklődési körének termékeny azonosságán.

2010 őszén az ELTE Bölcsészkarán megindul a tours-i jellegű „Reneszánsz tanulmányok mesterszak”. E tudományközi Boccaccio-könyv minta és bátorítás.

Horváth Iván

Boccaccio

Genealogia deorum gentilium Filippo di Giuliano Margaret de Navarre Pampinea Numenius Aeneas Wittelsbach Lajos Pier Paolo Pasolini Gismunda Jacopo del Sellaio Griselda Nastagio degli Onesti Hypermetra Fulgentius Galeotto Paolo Francesca Horatius Nino Borsellino Sólyompecsenye Beltrando del Poggetto Pucci **Boccaccio** Carmina Burana Pygmalion Pietro della Corvara Historia elegantissima Matteo Bandello Camilla Bentivoglia e Gonzaga William Hogarth Machiavelli De Pictura Guido degli Anastagi Francesco Petrarca Castiglione Filippo Lippi Decameron Cicero Familiares Seniles Medici Liber sine nomine Bini Arisztotelész Raimundus Lullus Syceus Albertus Magnus Elena Giovanni Boccaccio John of Salisbury Bartholomeus Anglicus Leon Battista Alberti Niklas von Wyle Avicenna Boethius Geoffrey Chaucer Quintus Gabriele Baldassari Bortticelli **Középkor, reneszánsz, barokk** Dante Alighieri Guiglielmo Rossiglione Joham Zainer De mulieribus claris Aretino De plurimis claris selectisque mulieribus Giacomo Filippo Foresti Johannes Ravisius Lucretia Giovanni Sabadino degli Arienti Gynevera de le clare donne Griselda Petrarca Jean d'Albret De insigni oboedentia et fide uxoria Isotta Nogarola Aragóniai Beatrix Vitorio Zaccaria Gualtieri Niccolò Acciaiuoli Articus Habsburg Szép Frigyes Virginia Brown Enea Silvio Piccolomini Violante Erasmus Rómer Flóris Titus Livius Supplementum chronicarum **XX. század** Lorenzo il Magnifico Filoméná Bertrand du Pouget Isabella D'Este Penthesilea Bartolomeo di Giovanni Jacopo del Sellaio Francis William Bain Heptameron Der somno et vigilia Pollaiuolo Todorov Babilon Giorgio Vasari Pancatantra

Néhány mitológiai szereplő ábrázolása a *Genealógiában*

avagy Boccaccio sajátos humanizmusa

„Attamen ego dearum tuarum non resero thalamos, nec deorum tuorum secessus aperio, quasi velim illecebras eorum magis ex propinquo conspiciere, sed ut appareat poetas, si bene de deo sensissent, homines fuisse preclaros et ob mirabile artificium venerandos; et ut videas quanti pendam hos tuos fabulosos deos ... precem faciam: Ipsi ergo omnes, quorum tu me hortaris iram fugere, michi irati sint, queso, tibi autem illisque et tam inepta credentibus Christus Jhesus.” Ezekkel a szavakkal válaszol Boccaccio nagyszabású mitológiai enciklopédiája harmadik fejezetének előszavában egy bizonyos, általa Numeniusnak nevezett pogány filozófusnak, aki arra inti, hogy ne akarjon behatolni az istenek titkaiba, egyrészt, mert ez halandó számára nem megengedett, másrészt, hogy ne vonja magára az alvilági istenek haragját.¹

Mielőtt Boccaccióval leszállnánk Hádész birodalmába, pár szót ki kell emelnünk a fentebb idézett sorokból. Szerzőnk biztosítja a filozófust, nem öncélúan háborgatná rejtekükben az isteneket, hanem azért, hogy megmutassa: a pogány költők csupán csodálatra méltó mesterségük (*arificium mirabile*) miatt is jeles és tiszteletet érdemlő férfiak.

Jelen cikk célja bemutatni azt a – ha lehet így mondani – *sajátos* humanista vonást, ami Boccacciót a *Genealogia deorum gentilium* szerzőjeként jellemzi, vagyis azt a kettősséget, ami ezt a – mind terjedelmét, mind a vállalkozás nagyságát tekintve (tudniillik hogy összegyűjtötte az antik istenekkel és hősökkel kapcsolatos valamennyi mitológiai történetet, és ezt magyarázatokkal látta el) – gigászinak mondható mitológiai enciklopédiát áthatja. A kettősség abban áll, hogy a magát hívó kereszténynek tartó, és idősebb korára üdvösségéért egyre inkább aggódó és Istent kereső Boccaccio – egyébiránt magától értetődő módon – nevelésésnek tartja a mitológiai történeteket, ugyanakkor pusztán önmagukért és mesterségükért tiszteli a *pogány* költőket, akik ezeket a neveléses dolgokat leírták, és ezt a két dolgot, úgy tűnik, magában összeegyeztethetetlennek érzi. Ez a „vívódás” tetten érhető már a mű előszavában is, ahol Boccaccio érzékeltetni akarván a feladat nagyságát, a következőket írja a királynak, akitől a megbízást kapta:² „vedd még hozzá,

¹ Hogy jobban megértsük az ókori ember alvilági istenek iránti félelemmel vegyes tiszteletét, elég emlékezetünkbe idézni Vergilius szavait, mikor engedélyt kér tőlük, hogy Aeneas Alvilágba-szállása kapcsán leírja az ott látottakat: “*Di quibus imperium est, animarum, umbraeque silentes // et Chaos et Phlegeton loca nocte tacentia late, // sit mihi fas audita loqui, sit numine vestro // pandere res alta terra et caligine mersas.*” (*Aeneis* VI.264skk).

² IV. Ugo di Lusignano, Ciprus és Jeruzsálem királya 1321–1359. – Bővebben I. A. HORTIS, *Studi sulle opere latine del Boccaccio*. Libreria Julius Dase Editrice, Trieste, 1879, 158–161.

mennyi idő, amíg kifejtem, *quid sub ridiculo cortice fabularum abscondissent prudentes viri*”.³ vagyis mit rejtettek el a mesék *nevetséges* héja alatt a *bölcs* férfiak. Ugyanezt tapasztalhatjuk a harmadik könyv bevezetőjéből fentebb idézett sorokban is: egyfelől a tiszteletet a pogány költők illetve a filozófus iránt (akit Boccaccio a „*grandevus senex, vir quidem suo seculo autoritatis inclite*”⁴ jelzővel lát el), másfelől a szerző mély hitét, amelyről többször tanúságot tesz a műben. Ennek egyik megnyilvánulása a minden egyes könyv előszavában megjelenő Krisztusra vagy Istenre való hivatkozás, akiknek segítségét egyszer sem mulasztja el kérni munkájához.⁵

A fentebb vázoltakat néhány mitológiai történettel szeretném alátámasztani. A kiválasztott történeteket az köti össze, hogy szereplőik bűnük, illetve az ezért kapott büntetés miatt váltak ismertté, hírhedtté. Ami a történetek, illetve a mű szerkezetét illeti, az előszóban Boccaccio részletesen leírja, hogyan épít fel egy-egy fejezetet, és milyen módszerrel dolgozik. Így, hogy a mű felépítését lássuk, nem kell végigolvasnunk az egész *Genealogiát*, elég csupán emlékezetünkbe idézni az előszó erre vonatkozó szavait. Ha pedig az egyes történetek olvasása során esetleg szerzőnk belső vívódásából fakadóan mai gondolkodásunknak szokatlan, következtetlenségnek látszó problémákkal találjuk szembe magunkat, elég, ha visszaidézzük, mit gondolt a szóban forgó költőkről. De lássuk Boccaccio módszerét!

Először – írja szerzőnk a királynak – ismerteti a történetet az antik források szerint, majd, ha szükséges, hozzáfűzi a magyarázatot, ha pedig úgy látja, hogy erre saját szavaival nem képes, más, nála okosabb szerzők szavait fogja idézni.⁶ Ezen szerzők pedig éppúgy lehetnek pogányok, mint keresztények.

Az előszó harmadik fejezetében kapunk részletes leírást Boccaccio módszeréről, amellyel a

³ *Genealogia* Proh. I. 4,3. – Az általam használt kiadás: BOCCACCIO, Giovanni, *Genealogie deorum gentilium libri*, a cura di ROMANO GIUS, Vincenzo, Laterza & figli, Bari, 1951. A kiadás minden oldalon újramezíri a sorok számozását, ebből következőleg az általam idézett részek esetében megadom a könyv és a fejezet számát (római számmal), majd a könnyebb fellelhetőség érdekében a kiadásban szereplő oldal-, és sorszámot, arab számmal. – Az idézeteket a cikk áttekinthetősége kedvéért idézőjellel és kurzívval szedtem.

⁴ *Genealogia* III. Proh. 117, 15.

⁵ Csak néhány példa: Lib. II.: „*E cavernis Herebi fere omnem prolem eduximus, gratia Dei nostri omnipotentis et veri opitulanti [...] nudam in precedenti volumine coram lectoribus apposuimus, equidem non absque ingenti labore inter Stigis fumos et nebulas vacillantis hinc inde navicule...*” (*Genealogia* II. 67,9sk). Lib. V.: „*Quam ob rem [...] parvam reintravi naviculam, et eius invocato nomine, qui iam dudum in suave vinum insipidas vertit aquas in Chana, secundum Iovis insignem scripturus prolem, flatibus velum dedi.*” (*Genealogia* V. 233, 9. skk) Hasonló hivatkozást találunk a hatodik könyv elején is, ahol Istenre úgy utal, mint „aki elválasztotta a szárazföldet a vizektől”: „*...Zephro favente in litus usque Meonium contendit, ut ab inde eo prestante, qui aquas seunxit ab arida, [...] avos vetustissimos recenserem...*” (*Genealogia* VI. 290,4skk); vagy az utolsó könyv bevezetőjében: „*Fundavi, serenissime rex, quibus potui armamentis hinc inde naviculam, ne estu procellosi maris aut ventorum adverso impetu pelleretur in litus, et illisa ruptis compagibus solveretur.*” (*Genealogia* XV. 751, 4. skk). Sorolhatnánk tovább a példákat, de a fentebbiekből jól látszik, hogy Boccaccio minden alkalmat megragad, hogy hivatkozzék Istenre vagy Krisztusra, akár hálaadás, akár segítségkérés céljából. A könyvek bevezetőjével kapcsolatban meg kell még említenünk, hogy a fentebbi utalásokon túl még egységesebbé teszi őket a szerzőnk által Horatius, vagy akár Dante példájára használt hajó-metaphora, (vö. *Carm.* I.14; II.3.; II.10. stb., illetve pl. *Pokol* I. 1.) amely minden könyv elején visszatérő motívum, Boccaccio – mint a fentebbi idézetekből látszik – művét tengerhez, saját magát pedig hajóshoz hasonlítja.

⁶ Szép példa arra, mennyire tisztelte Boccaccio a költőket. A fentebbiek leírása után hozzáfűzi, ezt (ti. a más költők idézését) igen szívesen teszi, hogy azok, akik általában kárhoztatják a költőket, mert nem tartják őket tanult embereknek, lássák: egy mesterség nincs, ami ennyire gazdag és díszes lenne, mint az övék, és ez alól a nem keresztény költők sem képeznek kivételt. („*et hoc libentissimo faciam animo, ut quibusdam ignaris atque fastidiose detestantibus poetas, a se minime intellectos, appareat, eos, etsi non catholicos, tanta fuisse prudentia preditos, ut nil artificiosius humani ingenii fictione velatum sit, nec verborum cultu pulchrius exornatum*”) (*Genealogia* Proh. I. 8, 26.).

történeteket leírja és magyarázza: ez pedig nem más, mint a Dantétól átvett négyes értelmezés.⁷ Vagyis, ahogy szerzőnk kifejti, a betű szerinti értelmezés mellett élni fog az allegorikus, morális és anagógikus magyarázat lehetőségével is. Esetünkben az emberi bűnökkel kapcsolatos történetekről lévén szó, logikusnak és valószínűnek látszik, hogy szerzőnk a morális magyarázatot részesíti majd előnyben, de – mint azt látni fogjuk – Boccaccio más magyarázatokkal is meg fogja lepni olvasóját.

Kezdjük a történeteket az Alvilág néhány híres lakójával!

„*Filie Danae fratricide propriis fere nominibus incognite*”⁸ – kezdi szerzőnk a Danaosz⁹ király ötven lányát általánosan bemutató fejezetet.¹⁰ Meghökkenítő, és kérdéseket vet fel a *fratricida* jelző használata: nem csak azért, mert a szó nem fordul elő túl gyakran sem az antik szerzőknél, sem az egyházatyáknál,¹¹ inkább azért, mert a férjgyilkos Danaidákra nem illik, és felmerül a kérdés, Boccaccio nem tévesen használta-e itt a kifejezést.

Ha továbbmegyünk a következő fejezetekre, amelyek név szerint és egyenként foglalkoznak három danaidával,¹² meggyőződhetünk róla: nem arról van szó, hogy szerzőnk máshogyan ismerte a királylányok történetét. A Hypermetrát tárgyaló fejezet első mondata egyértelműen kimondja, hogy ő volt az egyetlen, aki apja parancsa ellenére megkegyelmezett *férjének*.¹³ A mondatból tehát egyértelműen kiderül, hogy a Danaidák Boccaccio szerint is újdonsült férjeiket gyilkolták meg a nászéjszakán. A nem logikusnak tűnő szóhasználat tehát nem a történet esetleges más változatának ismeretéből fakad; ez viszont még mindig nem megnyugtató válasz arra, hogy bár a Danaidák és vőlegényeik valóban rokoni kapcsolatban álltak egymással (lévén apáik testvérek), miért nevezi Boccaccio inkább *testvérgyilkosnak* őket. Tény, hogy Ovidiusnál abban a levélben, amit Hypermetra férjének, Lynceusnak ír, a *frater* szót használja, de nem a kettejükkel, hanem az ötven fivérrel kapcsolatban.¹⁴ Talán Boccaccio szóhasználatával azt akarta érzékeltetni, hogy számára nagyobb bűn a rokongyilkosság, mint egy férj meggyilkolása. Nem tudhatjuk biztosan, az azonban tény, hogy a rögtön a fejezet első mondatában szereplő, tehát

⁷ *Genealogia* I. Cap. III. 19, 18 skk. Boccaccio négyes értelmezésre vonatkozó szavai szinte betű szerint megegyeznek Dante Cangrandéhoz írt levelének 7. pontjával. (A szembetűnő különbség mindössze annyi, hogy Dante a négyes értelmezést Izrael Egyiptomból való kivonulásának különböző magyarázatainak mutatja be, még Boccaccio ehhez Perseus Gorgó-kalandját használja.)

⁸ *Genealogia* II. Cap. XXIII. 88, 25.

⁹ Boccaccio értelemszerűen a görög neveket is a latin alakjukban használja (jelen esetben pl. *Danaus*), mi azonban az érthetőség kedvéért meghagyjuk a görög neveket eredeti változatukban, a görög szavak magyar átírási szabályát követve.

¹⁰ *Genealogia* II. Capp. XXIII–XXVI. A történet ismertetésénél Boccaccio szóról-szóra idézi Ovidiust. (*Metamorphoses* IV. 462 sk; a továbbiakban: *Metam.*) és Senecát (*Hercules furens* III. 757 skk.)

¹¹ A fentebbi szó tizenöttnél kevesebbszer fordul elő az ókori szerzőknél. Vö. *Thesaurus linguae Latinae*. B. S. B. B. G. Teubner Verlagsgesellschaft Vol. VI, 1; Col. VI (ed. 1971.) 1260.

¹² Hypermetra, Amymóné, Bona (ami az utolsó – egyébként számunkra ismeretlen nevű – danaidát illeti, családfájának leírásánál szerzőnk alighanem téved: Dictys Cretensisre hivatkozva /egy bizonyos *Ephemeris belli Troiani* feltételezett szerzője – L. *Der kleine Pauly*. Lexikon der Antike in fünf Bänden. Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München 1979, II.29./ úgy emlegeti, mint Atlas feleségét, aki neki Élektrát, a majdani Dardanos király anyját szülte. A mitológiák szerint viszont ez az asszony Pléióné, és nem Danaos király lánya, hanem az Ókeanisok egyike, vagyis Ókeanos és Thetis gyermeke.)

¹³ „... *sola ex quinquaginta sororibus, neglecto patris imperio, viro suo pepercit*” – *Genealogia* II. Cap. XIV. 10.

¹⁴ Vö. OVIDIUS, *Heroides*. XIV. P. e. „*Mittit Hypermetra de tot modo fratribus uni; // cetera nuptiarum crimine turba iacet.*” (1 sk).

akarva–akaratlan hangsúlyos helyet elfoglaló *fratricida* szó még borzalmasabbá teszi Danaosz király lányainak vétkeit, még akkor is, ha a házasságot sem a lányok, sem apjuk nem akarta.

Visszatérve az ötven lány bűnéhez, illetve büntetésükhöz: Boccaccio véleménye szerint (amelyet egyébként valamennyi fejezet végén megtalálhatunk), a véget nem érő és hiábavaló vízfordás a lyukas hordóba azokat a nőket jelképezi, akik, miközben szüntelenül azon fáradoznak, hogy saját szépségüket az őket körülvevő fényűzéssel növeljék, elhanyagolják mindennapi teendőiket, és így mind a kettőt elveszítik, ahelyett, hogy megtartanák. A másik erkölcsi magyarázat szerint, folytatja szerzőnk, azt az elpuhult embert jelenti, aki, míg folyton vágyainak beteljesülését hajszolja, egyre inkább üressé válik, mint amilyen a gyilkos nők hordója.

Mielőtt következő szereplőnk, Tantalosz¹⁵ kapcsán hagynánk, hogy szerzőnk a hírhedt király égbekiáltó bűne és büntetése alapján hasonló erkölcsi magyarázattal tanítsa az olvasót, bár nem tartozik szorosan a tárgyhoz, időzzünk el egy kicsit Tantalosz személyének kérdésénél; egyrészt, hogy tanúi legyünk Boccaccio aprólékosságának, másrészt, hogy lássuk, mekkora feladat összegyűjteni mindent, ami egy mitológiai személy esetében tudható.

A műben kétszer találkozunk Tantalosz nevével. Először az ötödik könyvben, ahol Tantalosz korinthuszi király a mitológiai időkben. A történet szerint ez a Tantalosz „*pious homo, atque deorum mensibus accubuit*”¹⁶. Ha a fejezet elején azt hittük esetleg, hogy Boccaccio tévesen nevezte Korinthusz királyának, a fejezet végén, olvasva a király jelzőit, világos, hogy ilyen jellegű tévedésről nincs szó: a büntetéséről ismertté vált uralkodót, aki Sipylos királya volt, senki nem nevezné *kegyes férfinak*. Az azonban kérdés, hogy akkor ki lehet ez a tiszteletreméltó férfiú, hiszen a mitológiák csak két Tantaloszról beszélnek, az egyik a sipylosi hírhedt király, a másik az unokája.

A mi Tantaloszunk, aki meghívta az olümposziakat ebédre, és, hogy próbára tegye mindentudásukat, saját fiát, Pelopsot találta fel nekik, a tizenkettedik könyvben szerepel.¹⁷ Mint a főisten fia, gyakran vendégeskedett az istenek asztalánál az Olümposzon, de erről Boccaccio nem tesz említést. Nem így a számunkra ismeretlen kegyes király esetében, nála – mint fentebb olvashattuk – leírja, hogy gyakran ült az istenek asztalánál. Ez azért is furcsa, mert Pelops apjának esetében ennek a mozzanatnak igen nagy jelentősége van, hiszen ez adott alkalmat neki arra, hogy számtalan vétke között a legnagyobbat elkövesse, és kivívja maga ellen az istenek haragját.¹⁸

A büntetés magyarázatát Boccaccio Fulgentiustól¹⁹ veszi, aki szerint a Tartarosban bűnhődő,

¹⁵ *Genealogia* XII. Cap. I.

¹⁶ *Genealogia* V. Cap. XLV. 281, 27.

¹⁷ A XII. könyvben szerepelnek Iuppiter leszármazottai. – Boccaccio minden könyv elején pár sorban leírja, hogy kikről olvashatunk az adott könyvben: melyik isten áll a családfa csúcán, és kik származnak tőle. Az egyes könyveken belül pedig az egyenes ági leszármazás szerint veszi végig az adott családfa egyes ágait.

¹⁸ A *kegyes férfinak* nevezett Tantalosz alakjával foglalkozó fejezet azért is furcsa, mert mint mondtuk, az általunk ismert másik Tantalosz az Alvilágban bűnhődőnek az unokája, róla viszont Boccaccio nem tesz említést.

¹⁹ Fabius Planciades Fulgentius, mitológiaiíró az V. században. Valószínűleg keresztény, de biztosan csak annyit tudunk, hogy már a középkorban – tévesen – azonosították Ruspe püspökével. Főbb művei: *Mythologiarum libri III*, amelyben a pogány mitológiai történetek mélyén rejtőző valóság feltárásához keresi azok megszületésének „tudományos” alapjait, hogy ezáltal is megpróbálja őket a kereszténység számára elfogadhatóvá tenni. Továbbá egy dialógus (*Expositio Vergilianae continentiae*) amelyben Vergilius segítségével magyarázza az *Aeneis*ben rejlő allegóriákat, és ezeken keresztül egy lehetséges morális magyarázatot ad az eposz olvasásához. (Vö. *Der kleine Pauly*, II. 628).

a folyóból inni és a gyümölcsfáról enni képtelen Tantalosz az olyan kapzsi ember megtestesítője, aki inkább kész meghalni az éhségtől és a szomjúságtól, mintsem hogy javaihoz nyúljon.²⁰

Az Ixió²¹ esetét tárgyaló fejezetben a történet és az aranykori költők által adott magyarázatok felsorolása után a fentebbihez hasonló allegorikus magyarázatot találunk, ezúttal Macrobiustól.²² Az állandóan forgó kerékben Macrobius a Szerencsét, (pontosabban vakszerencsét) látja: szerinte a szüntelenül forgó kerékre azok az emberek vannak kötve, akik a Szerencsére, a véletlenre bízták egész életüket.

A Sziszüphoszról szóló fejezetben²³ hosszú bevezető után, amelyben Boccaccio leírja a mitológia talán legravaszabb és leggátlatalanabb alakjának (Sziszüphosznak még az isteneket is sikerült rászednie, és nem is egyszer) családfáját, pontosabban ennek lehetséges variációt, ismertet a hírhedt király történetét, és örökké tartó büntetését. A mindig újra és újra visszaguruló szikla jelentéséhez Macrobiustól veszi a magyarázatot: aki szerint az örökké tartó, hiábavaló sziklagörgetésben azt az embert kell látni, aki életét hiábavaló és fáradságos próbálkozásokban fecserli el, amivel másoknak is kárára van, életmódjával mintegy kizsákmányolja őket. Boccaccio Macrobius szavaihoz nem fűz kommentárt, és nem mond róla véleményt sem. Valószínűleg elfogadja, és elegendőnek találja mint erkölcsi magyarázatot.

A fejezet következő, Macrobius magyarázatát követő mondatáról csak azért teszünk említést, mert ismét jól mutatja Boccaccio mindenre kiterjedő figyelmét: itt egy történeti magyarázatot találunk, amelynek forrásaként Boccaccio Fulgentiust jelöli meg. Eszerint Ixió volt Görögország első uralkodója, és az ő száz főből álló hadseregét szimbolizálja a mitológiai történetben szereplő száz kentaur. Szerzőnk ehhez a következőket fűzi: talán Fulgentius arra akart ezzel utalni, hogy Ixió volt a görögök első türannosza.

Ennek a mondatnak témánk szempontjából nincs nagy jelentősége, de Boccaccio mindent összegyűjteni próbáló gondosságán kívül még egy fontos momentumra rávilágít: jelesül, hogy szerzőnk a nem bizonyítottan pogány forrásokat sem fogadja el feltétel nélkül.

Mint látjuk, Boccaccio egyetlen alkalmat sem mulaszt el, hogy erkölcsi magyarázattal szolgáljon, hogy nevelje, vagy legalábbis elgondolkottassa olvasóját annak életvitelét illetően. Az eddigiekben tapasztalhattuk, hogy a szerző kivételes érzékenységgel reagál az emberi hibákra és azok következményeire, hiszen nemcsak leírja egy-egy hős történetét, hanem megérdemelt büntetésükhöz minden esetben fűz valamilyen magyarázatot, akár saját ötlete, akár valamilyen keresztény, vagy későókori szerző magyarázata alapján.

Érzékenysége természetesen kiterjed azokra a hősökre is, akiket hübriszük²⁴ miatt büntetett meg valamelyik isten. A minden képzeletet felülmúlóan gonosz és sem embereket, sem isteneket nem tisztelő arkádiai király, Lykaón²⁵ farkassá változásának története különösen jó anyagot szolgáltat az allegorizálásra. Mielőtt belemerülnénk a történet és az értelmezések tárgyalásába,

²⁰ Vö. *Genealogia* XII. Cap. I. 579, 30; forrás: Fulgentius: *Liber de continentia Virgiliana*. 101, 7. (V. Romano jegyzete).

²¹ *Genealogia* IX. Cap. XXVII.

²² Neoplatonikus nézeteket valló arisztokrata az V. században. Főbb műveit (*Commentarii in Somnium Scipionis* és *Saturnalia*) a pogány hagyományok utolsó tanújaként tartják számon. Az előbbi fontossága abban áll, hogy az újplatonikus eszméket közvetíti; az utóbbi legnagyobb értéke, hogy összegyűjti a Vergiliusra vonatkozó iskolai és tudós hagyományt, illetve sok töredéket megőriz egyébként elveszett művekből. (V. ADAMIK TAMÁS, *Római irodalom a késő császárkorban*, Seneca kiadó, Budapest 1996, 230 sk.

²³ *Genealogia* XIII. Cap. LVI.

²⁴ ὕβρις: gőg, dőlyf, elsősorban istenekkel szembeni gőg.

²⁵ *Genealogia* IV. Cap. LXVI.

jöllehet a főtéma szempontjából másodlagos dologról van szó, érdemes megfigyelnünk az aprólékoságot, ahogy Boccaccio a különböző forrásokat sorra veszi: megemlíti, hogy Theodontius²⁶ szerint Lykaón titán, ami megmagyarázná az istenekkel szembeni viselkedését. Megjegyzi azonban, hogy más források nem sorolják a titánok közé. Mégis elfogadni látszik Theodontius állítását, erre mutat a fejezetnek a könyvben való elhelyezkedése és címe is: *De Lycaone XIII^o Tytani filio qui genuit Calystonem*.

Visszatérve az elbeszéléshez: Boccaccio a történetet (ahogy ő fogalmaz: fabulát) Ovidiustól veszi: miután az égi lakókhoz eljutott az emberek istentelenségének híre, Iuppiter lement közéjük, hogy erről meggyőződjék. Lykaón, miután látta, hogy az emberek nagy része tisztelettel adózik a férfinak, aki azt állította magáról, hogy isten, éjszaka meg akarta ölni, hogy próbára tegye. Annak ellenére, hogy ez nem sikerült, még merészebb tette ragadtatta magát: egy túszt talált fel neki ebédre. Az isten haragra gerjedt, és elpusztította házát. Lykaón ekkor az erdőbe menekült, ahol Iuppiter farkassá változtatta.²⁷

Mindennek ismertetése után Boccaccio elmondja Leontius²⁸ variációját is. Ez lényegében a történet mitikus elemektől megfosztott változata, ahol az isteneket emberi szereplők helyettesítik: az arkádiaiak háborúban álltak az epirusziakkal, és a fegyverszünet megkötése után a béke jeleként Lykaónnak egy túszt adtak. Miután a meghatározott idő lejárt, követek mentek a királyhoz, hogy társukat kiváltsák, a király pedig őt találta fel nekik ebédre. Lykaónt száműzték vétkéért, az erdőbe menekült, ahol rablásból élt.

Ezután veszi vissza a szót Boccaccio, aki szerint a történetből valóságos a farkassá változás lehet, mégpedig átvitt értelemben: valahányszor az emberben felülkerekedik a birtoklási vágy (vagyis egyfajta rablási vágy), farkassá változik, kivetkőzik emberi voltából, és mindaddig farkas marad, amíg ez a vágy tartja fogva, és csak külseje szerint ember.²⁹ A farkas illetén való magyarázata valószínűleg Dantétól származik. A mi szempontunkból egy ilyen, szinte magától értetődő dolog megemlítése azért lényeges, mert ebből is következtethetünk arra a hatalmas tiszteletre, amellyel Boccaccio Dante iránt viseltetett. Aziránt a Dante iránt, akinek a kísézője a pogány Vergilius volt, és ez a tény, ahogy a *Genealogia* más fejezeteiből láthatjuk, nem könnyítette meg Boccaccio belső harcát, amely keresztény mivolta és humanista hajlama közötti, számára feloldhatatlannak látszó feszültségből született.³⁰

Mielőtt továbblépnenk, érdemes elidőzni egy pillanatra annál, ahogy Boccaccio az egyes szerzőkre hivatkozik. Mikor Lykaón esetében elsőként Ovidiust idézi forrásként, a *fabula* szót

²⁶ Görög mitográfus a IX. században.

²⁷ Bővebben I. *Metam.* I. 164 skk.

²⁸ Leonzio Pilato: görög, vagy elgörögösödött calabriai, egyike azoknak, akik a görög nyelv művelését előmozdították Nyugat-Európában. Firenzében tanított, Boccaccio tőle tanult görögül.

²⁹ „*Quam cito avaritiam et rapinam mentem apponimus, humanitate exuti, lupum in vestigio induamus, atque tam diu perseveramus in lupum, quam diu talis appetitus perseverat in nobis, humana tantum reservata effigie.*” (*Genealogia* IV. Cap. LXVI. 221, 17 skk.) Nyilvánvalóan Dantétól származik a farkas képe, ahol az „*ha natura sì malvagìa e rìa, / che mai non empie la bramosa voglia, / dopo 'l pasto ha più fame che pria.*” (Vö. *Inferno* I. 97 skk).

³⁰ Azok a történetek, amelyek a római mitológia alakjaival, például az Aeneis főbb szereplőivel, vagy a város alapításának alakjaival foglalkoznak, még ékeesebben tükrözik Boccaccio „küzdelmét”. A történetek tárgyalásánál sokszor ellentmond Vergiliusnak, és keresztény szerzők véleményét fogadja el, ami érdekes, sőt meglepő annak ismeretében, hogy mennyire tisztelte Dantét, akinek Vergilius a Pokolban és a Purgatóriumban a kísézője volt. Bővebben I. BABICS Zsófia, *Gli eroi mitologici dei Romani nella Genealogia deorum ovvero l'umanesimo particolare di Giovanni Boccaccio = Verbum*, VII/1. (2005) 303–324.

használja a *Metamorphoses* alapján idézett történetre.³¹ Leontius magyarázatához nem fűz semmiféle megjegyzést, amelyből kiderülne, hogyan viszonyul a szerző véleményéhez, pusztán levonja belőle a tanító célzatú következtetést.

Példának hozhatjuk még a Iuno féltékenységeének áldozatul esett Semelé tragédiáját.³² A thébai királylány nem az első és nem is az utolsó a halandók között, akiket Iuppiter megajándékozott szerelmével, és akik azután egytől egyig áldozatul estek Iuno jogos féltékenysége.³³ Iuno öregasszony képében meglátogatta Semelét, és rábeszélte, hogy tegyen próbát: Iuppiter valóban az-e, akinek mondja magát. A gyanútlan királylánynak, aki ekkor már Bacchust hordozta méhében, még azt is elmondta, hogyan győződhet meg szerelme kilétéről: vegye rá, hogy ölelje úgy, ahogy Iunót szokta ölelni. Semelé megfogadta a tanácsot, és megkérte Iuppitert, teljesítse kívánságát. A főisten, még mielőtt megkérdezte volna, mit kíván, megesküdt a Styx habjaira, hogy bármit kér szerelme, teljesíti, így – bár szerette volna – nem vonhatta vissza ígértét, Semelé pedig belehalt isteni ölelésébe. Iuppiter ezután combjába varrta a magzatot, és később ő hozta világra.

A történethez a forrást ismét Ovidius szolgáltatja,³⁴ rá hivatkozik Boccaccio mind a királylány származása, mind a történet elmondása esetében. Boccaccio itt elveszi az előbb említett *fabula* esetleges élet a forrás hitelét valamiképpen elismerő „*ut satis per Ovidium patet in maiore volumine*” megjegyzéssel.³⁵ A történethez nem ad erkölcsi magyarázatot, csak egy valóságtartalmára utaló allegorikus megjegyzést tesz. A tanító magyarázat hiánya első látásra talán meghökkentő, hiszen Semelét akár hibáztathatjuk is, egyrészt hiszékenysége, másrészt merészsége miatt. Nagy bátorság kell ugyanis ahhoz, hogy valaki egy isten szavában kételkedjék, főleg, ha azt figyelembe vesszük, hogy nem akadhatott olyan halandó, aki egy olümposzi nevével vissza mert volna élni.³⁶ Vagyis Semelében fel sem merülhetett volna, hogy szeretője nem az, akinek mondja magát. Természetesen abban, hogy mégis kétely ébredt benne, nyilvánvalóan közrejátszott Iuno ravaszsága. Ebben az esetben Semelé ártatlannak tekinthető, és haláláért Iuno a felelős. Ezt a következtetést azonban Boccaccio nem vonja le. Valószínűleg nem tartja illendőnek egy isten hibáira felhívni az olvasó figyelmét. (Hasonlóan tapintatos hallgatást tapasztalhatunk majd más olümposziak esetében is: például Aktaión történeténél, akinek ártatlanul kellett meghalnia Diana haragja miatt, vagy Pentheus történeténél, aki nem akarta megengedni, hogy városában bevezessék Bacchus kultuszát, és ezért az isten bosszúja utolérte: saját anyja tépte szét pusztá kézzel önkívületében.) Boccaccio magatartása elismerésre méltó, de abból a szempontból nem érthető, hogy az allegorikus magyarázatban, amit a történethez fűz, világosan kijelenti, hogy ez szintén *figmentum*, vagyis költemény, költői kép. Valóságtartalmát szerinte a villámsújtotta

³¹ „*Ex eo (Lycaone) autem talem refert Ovidius fabulam.*” (*Genealogia* IV. Cap. LXVI. 220, 12).

³² *Genealogia* II. Cap. LXIV.

³³ Ld. A tehénné változtatott Io, akit Iuno Európán és Ázsián át Egyiptomig üzött egy böggöllyel; Héraklész anyja, Alkméné, akinek főisten fiát haláláig üldözte, vagy Apollo és Diana anyja, Latona, aki a féltékeny istennő haragja miatt a kopár Déloszon volt kénytelen világra hozni gyermekeit.

³⁴ *Metam.* III. 253–315.

³⁵ *Genealogia* II. Cap. LXIV. 111, 10.

³⁶ Ezt jól példázza Rea Silvia esete: bár Vesta-szűz létére ikreket várt, senki nem vonta kétségbe szavát, mikor az ikrek atyjaként Marsot nevezte meg, pedig a legnagyobb bűn, amit egy Vesta-papnő elkövethetett, az szüzességének elvesztése volt. Ezért az előírások szerint kegyetlen büntetés járt: a bűnöst eleven eltemették. Silviát ettől nyilvánvalóan Mars nevének pusztá említése mentette meg.

terhes asszony adja: a tűz (Iuppiter) nem keveredik a levegővel (Iuno), csak villámként, amely az égből lecsap.³⁷

A magyarázatból nem derül ki, Boccaccio mit gondolt Semelé történetéről, kit tartott hibásnak vagy ártatlannak. A fentebbi példákból kiindulva – amelyekből azt láthatjuk, hogy minden lehetőséget megragad, hogy olvasóit tanítsa – annyit azonban megállapíthatunk, hogy jobban foglalkoztatta a történet annál, mintsem hogy mindenféle kommentár nélkül hagyja.

Meglepő, hogy ugyanezt mondhatjuk el a Semelével ellentétben hübrisszel minden kétséget kizáróan megvert thébai királyné, Niobé történeténél.³⁸ Niobé megtiltotta népének, hogy Latónának áldozzanak, és kikacagta az istennőt, mert neki csak két gyermeke van, ő viszont hét fiúnak és hét lánynak az anyja.³⁹ Latona gyermekei, Apollo és Diana erre lenyilazták fiait, majd lányait. Niobé még a hetedik fiú halála után sem tért észhez, hanem tovább gúnyolta az istennőt, hogy neki még így is több gyermeke van. Csak amikor Dianáék nyilai hat lányát is leterítették, kezdett könyörögni a hetedikért, hiába. Ezután fájdalomában kővé vált. Az erkölcsi tanítás (teljesen érthetetlen módon, hiszen bőven van mit méríteni a gögös és isteneket megvető királynő esetéből) elmarad, szerzőnk csupán a Sipylos-hegy kapcsán (Niobé szülőhelye) fűz egy-két megjegyzést a történethez. A mitológia alapján ide vitte vissza a szél a kővé vált királynét, és ez a szikla – a hagyomány úgy tartja – könnyezett. Itt Ciceróra és Theodontiusra hivatkozik Boccaccio: az előbbi szerint a sziklából nem folynak könnyek, az utóbbi szerint ez a különböző természeti jelenségekkel megmagyarázható. Ennél többet viszont Boccaccio ezúttal sem szentel a magyarázatnak. Nyilvánvalóan nem arról van szó, hogy ne érezte volna a bűn súlyosságát, hiszen maga is ellátja a királynét a *superba* jelzővel.⁴⁰ Ez a tény sokkal inkább fakadhat abból, hogy Niobé bűne égbe kiált és nincs szükség arra, hogy bármit hozzátégyen, az olvasó nyilván okul a pusztá történetből is.⁴¹

³⁷ „Figmenti huius ego veritatem puto hanc feminam preganatem, – ut ipsa sonat fabula – fulmine percussam, non enim ignis, id est Iuppiter, aeri, id est Iunoni, miscetur, nisi per fulmen ad inferiora descendens.” (Genealogia II. Cap. LXIV. 111, 18 skk).

³⁸ Genealogia XII. Cap. II.

³⁹ Újabb példa Boccaccio mindenre kiterjedő aprólékosságára annak megemlítése, hogy Homérosz szerint Niobének 12 gyermeke volt. (Íliász XXIV. 602).

⁴⁰ Hivatkozásokat ld. Genealogia XII. Cap. II. 580, 25 skk.

⁴¹ Cicero véleményét (amit úgy magyaráz, hogy a filozófus kitalált dolognak tartotta a szikla könnyezését) Boccaccio a *Tusculanae disputationes* III. fejezetéből idézi. Cicero itt a néma fájdalomról értekezik, arra hoz példákat, hogy az igazi és mélyből fakadó fájdalom mindig néma. Itt található a Boccaccio által nem egészen szó szerint idézett „Nioba fingitur lapidea propter aeternum, credo, in luctu silentium” sor. (*Tuscul.* III. XXVI. 63.) Cicero véleménye alátámasztására másokat is megemlít. Bellerophontés, korinthusi királyfiról, aki származása miatt az istenek oltalma alatt állt, közvetlenül Niobé előtt tesz említést. Az ifjú a számos kaland után, amelyből az istenek és a tőlük kapott szárnyas ló, Pegasus révén megmenekült, hübrisze arra ragadta, hogy lovával az Olymposra repüljön. Iuppiter egy bögölyt küldött a lóra, az pedig levette lovasát, aki egy tüskebokorba esett, és innentől kezdve vakon és tébolyodottan bolyongott a földön. Cicero vele kapcsolatban Homéroszt idézi: *‘Qui miser in campis maerens errabat Aleis/Ipse suum cor edens, hominum vestigia vitans’*. Valószínű, hogy Boccaccio olvasta a *Beszélgések* idézett fejezetét, mivel nem egyenesen idéz Cicerótól, ugyanakkor formailag és nyelvtanilag tökéletesen logikus változtatásokat alkalmaz, hogy saját mondanivalójába beleillessze. (*Eam autem in lapidem versam Tullius [...] fictum arbitratur propter eius eternam in luctu silentium* XII. Cap. II. 580, 21.) Ha ez így volt, nyilván nem kerülte el figyelmét az közvetlenül ez előtt a mondat előtt található Homérosz-idézet sem. Ezért meglepő, hogy Bellerophontés történeténél megemlíti kalandjait, még allegorikus magyarázatot is fűz hozzájuk, bűnéről viszont egyáltalán nem tesz említést, pedig – ha megnézzük az általa használt forrásokat, (pl. Ovidius) – szinte lehetetlen, hogy ne ismerte volna az istenek által kedvelt ifjú történetének tragikus végét. Vagy, ha csupán a fentebbi Cicero-hivatkozásra gondolunk, legalább el ne gondolkodtatta volna, hogy mi volt a *miser* Bellerophontés magányos bolyongásának oka. (vö. Bellerophontés története: Genealogia XIII. Cap. LVIII).

A fentebbiekben tehát láthattuk, hogy Boccacciót mélyen érintik az emberi bűnök és hibák, és a lehetőségekhez mérten próbálja olvasóit ezeken keresztül tanítani, figyelmüket felhívni. Általában világos, és az emberi viselkedésre utaló morális magyarázatokat ad. (ld. Ixión, Sisyphos vagy Lykaón példája.) Vagy, ha erkölcsi magyarázatot nem, valami más allegorikus magyarázatot tesz le elé, ami arra készíti az olvasót, hogy mélyebben elgondolkodjék a történeten.

Ha a fentieket tekintetbe vesszük, teljes mértékben érthetetlen, hogy szerzőnk miért hagy szó nélkül egy olyan történetet, ahol – kivételesen, és minden kétséget kizáróan – nem ember, hanem isten követett el hibát. A híres vadász, Aktaión⁴² történetének elbeszélése a már megszokott módon, neve és származási lehetőségeinek tárgyalásával kezdődik. Boccaccio, ahogy már többször volt alkalmunk tapasztalni, igen aprólékosan, forrásokat is megemlítve járja körül azt a problémát, hogy Aktaiónt többek szerint Hyanthiusnak is hívták. Ezután tér rá történetének elbeszélésére: Aktaión egy vadászat alkalmával megszomjazott, és mivel ismert egy barlangot, ahol csillapíthatta szomját, odament. Szerencsétlenségére megpillantotta a barlangban nimfái körében fürdőző Dianát, aki dühében szarvassá változtatta, és így saját kutyái tépték szét.

A történet megdőbbentő, és bizonyos szempontból érthetetlen. Az az istennő, aki teljes joggal lenyilazta az anyját ért sértés miatt Niobé tizennégy gyermekét, ugyanakkor Óriónt, akit első haragjában megölt, fel szerette volna támasztani;⁴³ aki a vadászat istennője volt, tehát mestersége miatt is kedvelhette volna a zsákmány elejtése után neki járó áldozatokat nyilván bemutató vadászt, miért ragadtatta magát ilyen szörnyű tette, mikor kizárólag a véletlen műve volt, hogy Aktaión akkor járt a barlangban, mikor ő nimfái társaságában fürdött.

Boccaccio tőle szokatlan módon minden megjegyzés nélkül hagyja a történetet, pedig az eddigiek alapján elvárható lenne, hogy valamilyen magyarázatot fűzzön hozzá, hiszen ennél sokkal érthetőbb dolgoknál nem mulasztotta el, hogy legalább valamiféle allegorikus értelmezést adjon. Felmerülhet a kérdés, hogy talán azért nem, mert az ókori szerzők sem fűznek kommentárt a történethez. Ez a fentebb felsorolt eseményeknél sem mindig igaz, ott pedig nem okozott Boccacciónak problémát, hogy saját magyarázatát adja az olvasó elé. A másik lehetőség, hogy nem érezte át a vadász tragédiáját. Ez szinte elképzelhetetlen, egyrészt a fentebb már többször említett erkölcsi érzékenységet tekintve, másrészt, ha ezzel esetleg nem is számolhatnánk valamiért a jelen esetben, akkor is szinte biztos, hogy legalább felmerült benne a probléma. Egészen egyszerűen azért, mert ha Ovidiusnál olvasta Aktaión történetét, márpedig a Hyanthius név tárgyalásánál idézi Ovidiust mint forrást,⁴⁴ akkor nem kerülhette el figyelmét a költőnek pár sorral előbb található megjegyzése, mely szerint: „*At bene si quaeras, fortunae crimen in illo, // non scelus invenies; quod enim scelus error habebat!*”⁴⁵ Tehát ha feltételezzük, hogy Boccaccio olvasta ezt a történetet Ovidiusnál, nem lehetséges, hogy ezt a két sort ne olvasta volna.⁴⁶ Ezenkívül ő maga is megjegyzi, hogy Aktaión bűnös szándék nélkül, csupán véletlenül került akkor a barlangba,

⁴² *Genealogia* V. Cap. XIV.

⁴³ Óriónt Diana kísérője volt, egy alkalommal azzal dicsekedett, hogy a földön nincs olyan állat, amit ne tudna leteríteni. Egyes források szerint az istennő, más források szerint a többi isten felháborodásában egy skorpiót küldött Óriórra, aki természetesen nem tudta azt legyőzni. Más változat szerint maga Diana ölte meg, mert szemet vetett egyik nimfájára. Ezek után Diana kérte Iuppitertől, hogy támassza fel neki Óriónt, de a főisten ezt megtagadta. Annyit viszont megengedett, hogy a vadászt kutyájával együtt az égre emelje és csillagképpé tegye.

⁴⁴ *Metam.* III. 147.

⁴⁵ Uo., 141 sk.

⁴⁶ Érdemes visszagondolnunk a Niobé történet esetében tárgyalt Cicero-idézetre, ahol – Bellerophontés kapcsán – hasonló problémával találkozhatunk: a használt forrásból valamit átvett Boccaccio, másvalami nem.

mikor a történet elmesélése során megjegyzi: „...et ad eum (*fontem*) forte potaturus accederat.”⁴⁷ Vagyis, ha Ovidius fentebb idézett két sorától el is tekintünk, akkor is nyilvánvaló, hogy Boccaccio tisztában volt Aktaión ártatlanságával. Az a lehetőség természetesen fennáll, hogy Boccaccio nem akarta kimondani, hogy Diana volt a vétkes. Erre már láthattunk példát Semelé esetében, ahol – közvetve bár, és nem ilyen nyilvánvalóan – Iuno lelkén száradt a királylány halála. A szerzőnek ez az egyébként elismerésre méltó magatartása csak abból a szempontból kérdőjelezhető meg, ha figyelembe vesszük, hogy a történeteket *figmentumként*, *fabulaként* emlegeti.⁴⁸ Ebben az esetben viszont feltehető a kérdés: ha egy világ történeteit – egyébként teljes joggal – nem valóságként kezeli, akkor a nem valós történetekben szereplő nyilván nem valós istenekkel szemben miért viseltetik ilyen szembeötlő tapintattal. Talán azért, mert még így is tiszteltben tartja egy régi világ kultúrájának természetfeletti hatalommal felruházott alakjait. Vagy, hogy még ezzel is tanítsa olvasóját bármilyen magasabb rendű, természetfeletti tiszteletére, még ha az saját felfogása szerint soha nem is létezett. Hallgatása, ha ebből fakad, érthető, és minden tekintetben elismerést érdemel, bár ez az Aktaiónra mért büntetés igazságtalanul eltúlzott és némiképp jogtalan voltán nem változtat.

Visszatérve a történetre: ezúttal a más szerzőtől vett allegorikus magyarázatot is hiába várjuk. Fulgenitusra hivatkozik ugyan, de csak annyit ír, hogy szerinte⁴⁹ Aktaión a kor előrehaladtával, mivel felismerte mesterségének veszélyeit, felhagyott a vadászattal, kutyaírói viszont nem mondott le. Ezek pedig, mivel nem biztosított nekik táplálékot, széttépték. További magyarázatot nem találunk, az utolsó mondat pedig szokatlanul gyorsan tesz pontot a történet végére. Akár az az érzés is támadhat az olvasónak, hogy az esetlegesen felmerülő kérdéseknek akar elébe vágni.⁵⁰

Hasonlókat mondhatunk el a thébai királyfi, Pentheus történetével kapcsolatban is. Neki Boccaccio nem szentel külön fejezetet, csak az anyjáról (Agaué) szóló fejezetben tesz róla említést.⁵¹ Pentheus rossz szemmel nézte a város lakóinak (köztük a király és a királyné, vagyis atyja és anyja) bakkhanáliákon való őrjöngő ünneplését. Ezért betiltotta a városban a kultuszt. (Más változat szerint kemény rendszabályokat hozott annak visszaszorítására.) Euripidész drámája szerint Bacchus maga látogatta meg Pentheust halandó ifjú alakjában, és rávette Pentheust, hogy lesse meg, hogyan ünnepelnek a bakkhánsnők, aki közt ott volt Agaué is. Bacchus természetesen csapdába csalta Pentheust, a fát, amelynek tetején Pentheus elrejtőzött, a tébolytól elvakult bakkhánsnők magának Agauének a buzdítására kitépték, Pentheust pedig, akit oroszlánnak néztek, pusztá kézzel szétmargogolták. Agaué pedig diadalmasan vonult be a városba, kezében fia levágott fejével, hogy zsákmányával büszkélkedjék.

A két történet ijesztően hasonlít egymásra. Aktaión véletlenül szeméremsértést követett el, Pentheusnak pedig – bár kétségkívül vétkes volt abban, mint Boccaccio is írja, hogy megvetette a kultuszt – nem vethetjük szemére, hogy be akarta tiltani a szertartásokat, ahol a bakkhánsnők az örület hatása alatt gyermekeket téptek szét, és méltóságán alulinak tartotta anyját önkívületben, félmeztelenül őrjöngve látni. Megérdemelt, vagy meg nem érdemelt büntetésük is hasonló volt:

⁴⁷ *Genealogia* V. Cap. XIV. 249, 13.

⁴⁸ Ld. a 31. és a 37. jegyzetet.

⁴⁹ Pontosabban Anaximenész szerint, akit pedig Fulgentius idéz.

⁵⁰ A fejezet utolsó, Fulgenitus kommentárját lezáró mondata: „*Hec Fulgentius.*”

⁵¹ *Genealogia* II. Cap. LXV.

⁵² „...cum sacra Bachi spreveret...”(*Genealogia* II. Cap. LXV. 111, 29).

mindkettejüket széttépték, Aktaiónt szerető és általa szintén szeretett kutyái, Pentheust pedig tulajdon anyja.

Pentheus viselkedését illetően a kérdés kétélű voltát (vagyis hogy istent megvető, vagy városát féltő ifjú-e) valószínűleg Boccaccio is érezte. Az a megjegyzése ugyanis, mely szerint Pentheus *elati animi* ifjú volt,⁵³ mesterien tükrözi a helyzet kétértelműségét, mert a kifejezés egyaránt jelenthet „emelkedett lelkű”, vagy „kevély” embert. Hogy Pentheus melyik fajtába tartozott, ezt nem tudhatjuk. Euripidész drámája szerint felfuvalkodott és hatalmától megszádlult ifjú, más források szerint csak útját akarta állni városában a mánor és őrzöngös kultuszának.

Boccaccio ezúttal sem foglal állást, és Aktaión történetéhez hasonlóan másoknál sem keres allegorikus értelmezését a történetnek. Leontius véleményét írja le a történettel kapcsolatban, aki szerint a történetből annyi igaz, hogy Pentheus józan ifjú volt, és emiatt bormámoros anyja és társai megölték, mert gyakran kárhoztatta őket részegségük miatt.⁵⁴ Ennek a változatnak az ismertetésén kívül egyéb megjegyzést nem fűz a történethez Boccaccio. Pedig ebben az esetben lenne mit mondania: akár elítélhetné Pentheust felfuvalkodottságáért, akár magasztalhatná józanságáért. Valószínűleg itt is az áll fenn, hogy az isten iránti tapintatból nem teszi. De mielőtt elhamarkodott következtetésekre ragadtatnánk magunkat, nem feledkezhetünk el a cikkünk elején Boccacciótól idézett sorokról, amelyek nem nélkülöznek minden íróniát az istenekkel kapcsolatban: „*ut videas quanti pendam hos tuos fabulosos deos.*”

Ha arra a lépésre szánjuk el magunkat, hogy a felsorolt történetekből merészebb következtetéseket vonjunk le, arra az eredményre juthatunk, hogy – dacára a kétségkívül tekintélyes mennyiségű ókori forrás idézésének – Boccaccio előnyben részesíti az aranykor szerzőivel szemben a keresztény, vagy legalábbis későókori szerzőket függetlenül attól, hogy azok keresztények voltak-e vagy sem. Magyarázhatnánk ezt a tényt úgy, hogy Boccaccio – korának követelményeiből fakadóan – szívesebben vette alapul keresztény szerzők munkáit, mint az aranykor kiemelkedő, ámde pogány költőinek, íróinak műveit.

Azonban ha az eddig említett szerzőket megnézzük, akikre az egyes történetek magyarázatánál hivatkozott, azt látjuk, hogy ez a feltételezés nem állja meg a helyét. Macrobius, az V. századi neoplatonikus arisztokrata, aki valószínűleg azonos a 410-es év afrikai proconsulával, pogány volt. Az afrikai Fulgentius, szintén az V. századból, pogány allegorizáló, moralizáló mitológiaiíró. Theodotius pedig egy campaniai mitográfus és filozófus volt a IX. században. Az eddigi példáinkból tehát csupán Leontius, a bazilita Barlaam tanítványa keresztény. Ez a szempont tehát elvileg nem vezethette Boccacciót az általa hitelesnek elfogadott szerzők megválasztásában. Az azonban tény, hogy a fentebb említett szerzők, ha nem is keresztények, de legalább korban közelebb állnak Boccaccióhoz, mint az Augustus korában alkotó társaik. Hogy Boccaccio közelebb érezte magához az előbbieket, arra fentebb több példát is láthattunk: gondoljunk csak az Ovidius szerinti történet *fabula* megnevezésére, vagy arra, hogy szerzőnk a fentebb tárgyalt fejezetekben azután, hogy a történet elmesélésénél gondosan sorra veszi a fellelhető ókori

⁵³ „*Agave [...] peperit filium, quem vocavere Pentheum, elati animi iuvenem...*” (*Genealogia* II. Cap. LXV. 111, 28).

⁵⁴ Ha Boccaccio ezt a változatot fogadta el inkább, akkor egyértelművé válik a király *elati animi* jelzője, de azon kívül, hogy valószínűleg Leontius véleményét részesítette előnyben, erről biztosat nem állíthatunk.

forrásokat, a fejezet végén a magyarázatot szinte soha nem az aranykori, vagy klasszikus ókori szerzőktől veszi.⁵⁵

Ha az előbb elmondottak alapján elfogadjuk, hogy Boccaccio közelebb érezte magához és ezért inkább elfogadta a keresztény, illetve akár csupán a kor folytán, amelyben éltek, a kereszténységhez, vagyis hozzá magához közelebb álló szerzőket, akkor viszont szembekerülünk azzal a problémával, ami a mű tárgyából adódik. Mint az első könyv előszavában már láttuk, a mitológiát, amit művében feldolgoz és magyaráz, nevetségesnek tartja. Ugyanakkor a téma sokkal közelebb áll ahhoz a korhoz és gondolkodásmódhoz, amelyben az aranykor írói, költői alkottak, hiszen az ő világuk vallási elképzeléseihez tartozott hozzá, ennél fogva hitelesebb képet adhattak róla, és nyilvánvalóan sokkal jobban értették (hiszen az övék volt), mint az V. század pogány, vagy akár keresztény szerzői, így bizonyos szempontból hitelesebb forrásnak tekinthetjük őket. Tehát, ha innen nézzük, némiképp érthetetlennek, vagy legalábbis következtetlenné tűnhet Boccaccio magatartása, főleg, ha visszaemlékszünk arra, milyen finoman elhallgatta az olümposziak esetleges hibáit az egyes történetek elmondásánál. De ahogy azt már korábban, a Pentheus történetet tárgyaló rész végén megjegyeztük, ennek a „tapintatos” magatartásnak a megítélésénél óvatosságra int a tény, ahogyan Boccaccio enyhe iróniával a *fabulosi* jelzővel látja el a pogány filozófus isteneit.⁵⁶ Ha nem vesszük figyelembe ezt az egyetlen mondatot, ami gyökeresen ellentmond a Semelé, Aktaión, vagy Pentheus történeténél tapasztalt finom hallgatásnak, mikor egy isten látszott hibát követni, azt szűrhetnénk le, hogy Boccaccio ösztönös tisztelettel viseltetik a természetfeletti hatalom bármely letéteményese iránt. Ebben az esetben azonban feltehetnénk a kérdést, hogy akkor a mitológia többi elemét miért nem kezeli hasonló módon, és miért nem a tárgyalat mitológiával együtt élő, és a szerint gondolkodó szerzőket részesíti előnyben a későbbi, és azt a világot már hozzá hasonlóan kívülről szemlélő szerzőkkel szemben.

A választ erre a kettősségre talán az adhatja, hogy Boccaccio, aki maradéktalanul meg akar felelni a Ciprus királyától kapott megbízásnak: (ahogy a történeteknél láthattuk), mindenre kiterjedő aprólékos figyelmével, az akkor fellelhető ókori források ismeretével, latin (és némi görög) tudásával együtt, bár Petrarca nyomdokain próbál járni, mégsem nevezhető a szó „megszokott” értelmében humanistának. Korából még nem tud kilépni, és nem kis kockázatot vállal magára kortársai esetleges támadásától féltre, amiért pogány mitológia tárgyában ír művet,

⁵⁵ Hogy konkrét példát említsünk, Aktaión történeténél Boccaccio hallgatásával nyíltan nem foglal állást, de a fejezet befejező mondata (Hec Fulgentius) pusztán azzal, hogy a fejezet végén található, tehát az olvasó akaratlanul is jobban odafigyel rá, mint a fejezet közepén szereplő mondatokra, valamint az, hogy a szerző Aktaión tragédiáját minden megjegyzés nélkül hagyja, arra enged következtetni, hogy Boccaccio elfogadhatóbbnak tartja Fulgentius változatát az éhes kutyák által szétszaggatott vadászról, mint Ovidius történetét.

⁵⁶ Megemlíthetjük még a bevezetőnek egy mondatát, amelyben Boccaccio „esztelenségnek” és „nevetségesnek” nevezi a vágyat, hogy egyesek szeretnék azt hinni, hogy az istenektől származnak.

„*Arbitraris forsan, facunde miles, seu rex tuus [...] hanc insaniam veterum scilicet cupientium se haberi divino procreatos sanguine angulum terre modicum occupasse et tanquam ridiculum quoddam, ut erat, parvo perseverasse temporis tractu et veluti etiam recentissimum opus facile colligi posse?*” Vagyis: azt hiszitek talán, ékesszóló vitéz, vagy a királyod, hogy kevesen voltak olyanok, akik azt az esztelenséget (*insania*) szerették volna hinni magukról, ami természetesen nevetséges (*ridiculum*) hogy isteni vérből származnak, és hogy ezek az emberek a földnek csak egy kis szegletét foglalták el? Hogy ez az esztelensége rövid ideig tartott, és könnyen össze lehet gyűjteni azokat, akik isteni származásra vágytak? (Proh. I., 2, 2).

amelyben tisztelettel adózik az ókori költőknek.⁵⁷ Mindazzal együtt, hogy felismerte a feladat nagyszerűségét és művéhez felkutatott és felhasznált minden akkor fellelhető ókori forrást, és ebben már humanista vonásokat mutat, a *Genealogia* egészéből, a kommentárokból, a minden egyes könyv elején megtalálható, Istent munkájához segítségül hívó bevezetőkből egy mélyen vallásos, és a *Dekameron* szerzőjétől merőben különböző elveket valló Boccaccio képe rajzolódik ki, aki – hűen az egész munka során tetten érhető meggyőződéséhez – gigászi művét a tizenötödik könyv végén a következő szavakkal fejezi be: „*Non nobis Domine, non nobis, sed nomini tuo da gloriam.*”

Rappresentazione di qualche figura mitologica nella *Genealogia Deorum* ovvero l'umanesimo particolare di Giovanni Boccaccio

L'articolo presente mira a rappresentare, tramite gli episodi della mitologia classica, da un lato il sistema e gli obiettivi della grande enciclopedia mitologica di Boccaccio, dall'altro lato l'umanesimo particolare dell'Autore cioè la problematica di una duplicità di cui è imbevuta la *Genealogia*. Per ottenere il nostro scopo abbiamo scelto alcune storie mitologiche, solo per ricavarne un punto comune, persone famigerate e punite per il loro comportamento, che sono molto adatte a osservare il metodo del Boccaccio: la sua minuziosità con cui raccoglie le fonti e le spiegazioni delle storie, usando la tipologia imparata da Dante. Nel nostro caso (trattando i vizi umani) il tipo preferito dell'autore è prevalentemente la spiegazione morale. Leggendo i capitoli scelti (Le danaide, Tantalo, Issione, Sisifo, Licaone, Semele, Niobe, Penteo e Atteone) possiamo conoscere Boccaccio da una parte come autorità, autore profondamente cristiano attraverso le spiegazioni, e la scelta delle fonti, e dall'altra come un precursore umanista delle generazioni successive, attraverso il modo con cui raccoglie ogni possibilità, ogni fonte, ogni variazione nello stesso tempo.

⁵⁷ Legalábbis erre enged következtetni a mű két utolsó „apologetikus” könyve, amelyeket a szerző egyrészt a költők, és maga a költészet védelmében, másrészt saját védelmében írt. (XIV. könyv: *In quo auctor, obiurgationibus respondens, in hostes poetici nominis invehit.*; és XV. könyv: *In quo autor purgat se ipsum ab obiectis in se.* – *Genealogia* XIV 679,4; XV, 751, 1).

Jakab Éva

Boccaccio eroszkópja

Bepillantás az *Amorosa visione* című műbe

„Periszkóp. Optikai berendezés,
amely lehetővé teszi, hogy akadály mögül
v. zárt helyről kiláthassunk.”¹

„Az emberben ugyanis az emlékezetből tapasztalat lesz”²

1.

Az *Amorosa visione*³ két központi szereplője egymás kezéből kapkodjaki a fentnevezett periszkópot, hogy annak segítségével pillantsanak a múlt eseményeire. Az emlékek konkrét látvány formáját öltik, a szerzőnek a műben tematizálódó múlthoz fűződő viszonya egyértelműen vizuális jelleget kap annak okán, hogy művészeti alkotásokon keresztül tárulnak fel mitikus és személyes emlékei. A látás és az emlékezés aktusának összekapcsolása a fantázia működésével komoly elméleti alapokra megy vissza. Boccaccio ezen művében azonban a maga szinte reflektálatlan könnyedségében jelenik meg és válik – ez az amúgy összetett filozófiai és teológiai problematika – a szórakoztatás és gyönyörködtetés eszközévé.

Meggyőződésem, hogy a Boccaccio-kánonból kiszorult⁴ *Amorosa visione* izgalmas szöveg, és méltán tarthat igényt figyelmünkre több szempontból is: filológiailag mint Petrarca *Triumph* című művének fontos forrása, művészettörténetileg mint kiindulópont a nápolyi Castel Nuovo mára megsemmisült Giotto-freskóinak rekonstruálásához, eszméletörténetileg a dantei hagyományhoz, vagy az antikvitáshoz való kreatív viszonya szempontjából, de érdekes lehet a genderorientált irodalomkritika számára is a benne különféle minőségekben felbukkanó nőalakok, illetve a nőszempontú narráció elemzése.

¹ *Természettudományi Lexikon*, 5. kötet, (főszerk. ERDEY-GRÚZ Tibor), Akadémiai Kiadó, Bp., 1968.

² ARISZTOTELÉSZ, *Metafizika*, 980 b21, (ford. HALASY-NAGY József), Lectum Kiadó, Szeged, 2002. 37.

³ BOCCACCIO, Giovanni, *Amorosa visione*, (kritikai kiadást gondozta Vittore BRANCA) = BOCCACCIO, Giovanni, *Tutte le opere*, vol. III., Mondadori, Milano, 1974.

⁴ Ld. V. CRECINI, *Die studi riguardanti opere minori del B.*, 1882. C. Antona TRAVERSI, *Notizie storiche sull'Amorosa visione*, „Studi di filologia romanza” I. 1885, ROSSI, *Dalla mente e dal cuore di G.B.*, 1900. BENDETTO, *IL Roman de la Rose e la letteratura italiana*, 1910. PARENTI, *Chi sia la guida dell'Amorosa visione*, 1915. BRANCA, *L'Amorosa visione(tradizione, significati, fortune)*, „Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa” S. II, XI, 1942.; Roberto MERCURI, *Dante, Petrarca, Boccaccio*. = *La letteratura italiana. Storia e geografia I. L'età medievale*, (szerk. Alberto ASOR ROSA), Giulio Einaudi Editore, Torino, 1987. 229–455.

Tanulmányomban a szöveget Boccaccio múlthoz fűződő sajátos viszonyán keresztül veszem górcső alá. Meglátásom szerint a mű középpontjában az emlékezés (*reminiscentia*) folyamata áll. Ennek allegóriájaként⁵ olvasható a szöveg. A falon levő képek nem mások, mint a szerző emlékei, a képek nézése maga az emlékezés aktusa.

A következőkben tehát azt vizsgálom, hogy a szöveg narratív felépítését miként határozzák meg az emlékezés művészetének (*ars memoriae*) elvei. Az elemzés szempontja korántsem idegen a késő középkor kultúrájától, a leírás terminusait azonban korunk társadalmi emlékezet körüli vizsgálódásának szakirodalmából kölcsönözöm. Meggyőződésem ugyanis, hogy jelen kultúránkban gyökerező nyelv fogalmainak visszavetítése a Trecento kultúrájába látszólag anakronisztikus stratégia, ami azonban fogódzót kínál Boccaccio művének olvasatában.

2. Fogalmak tisztázása

Az Amoroza visionét tehát alapvetően a benne felbukkanó emlékezés-alakzatok⁶ szempontjából elemzem, ezért érdemes kitérni az emlékezéshez kapcsolódó fogalmak tisztázására. Az ebben a műben tetten érhető, múlthoz fűződő viszonyok feltárásakor a *kollektív emlékezet* fogalma⁷ mentén olvasom a művet. Ez a fogalom abból a meggyőződésből született, amely az emlékezés aktusát mindig mint az adott társadalom által meghatározott folyamatot értelmezi. Az egyén csak arra képes emlékezni, ami a mindenkori jelen vonatkoztatási keretein belül múltként rekonstruálható és ezeket a kereteket a társadalmi kontextus jelöli ki. Halbwachs a kollektív emlékezet terminus alatt az identitásunkat aktívan alakító múlt tapasztalatát érti. Emellett az emlékezetnek Halbwachs még három másik típusát különbözteti meg: *autobiografikus emlékezetnek* nevezi a személyesen általunk megtapasztalt múltbeli események emlékét, míg *történelmi emlékezetnek* a hozzánk már csak történelmi dokumentumokon keresztül eljutó, múltbeli eseményekre irányuló emlékezést, és legvégül *történelemnek* nevezi az életünkre szerves hatást nem gyakorló múlt emlékét. Assmann ezeket a kutatásokat továbbgondolva az emlékezetnek és identitásnak három szintjét különbözteti meg:⁸

⁵ Boccaccio maga is felhívja erre a figyelmet: „e ciascun occhio grave / al dormir diedi, per li quai gli agguati / conobbi chiusi sotto dolce chiave” (BOCCACCIO, *I.m.*, I, 19–21. Kiemelés tőlem, J. É.) Az allegória fogalma alatt nem a keresztény exegézis terminusát értem, hanem az antik retorikák által taglalt trópus, mely tulajdonképpen egy hosszan kifejtett metafora. A középkori allegorikus irodalmi narratívák mindig egy központi metafora (harc: Henri d'Andeli's *Bataille des sept Arts*, házasság: *Mariage des neuf filles du diable*; utazás: Bernard Silvestre, *Cosmographia*; Guillaume de Lorris és Jean de Meung, *Rózsaregény*; Dante, *Isteni színjáték*) kibontásai. A középkori allegória értelmezéséhez ld. BADEL, Pierre-Yves; „Allegory” = *Encyclopedia of the Middle Ages*, Ed. VAUCHEZ, André; 2001, James Clarke and Co.. *Encyclopedia of the Middle Ages*: (e-reference edition). Oxford University Press, HAS Central Library. 12 October 2009, <http://www.oxford-middleages.com/entry?entry=t179.e122>

⁶ Ezen a fogalmon Assmann nyomán „az emlékezés kulturálisan kialakult, társadalmilag kötelező érvényű” képeit értem, melyek nem csupán ikonikus, hanem narratív alakok is lehetnek. (Jan Assmann – Aleida Assmann, A kulturális emlékezet, Atlantisz Kiadó, Bp., 1999. 39.)

⁷ A *mémoire collective* fogalmát Maurice Halbwachs kutatásai alapozták meg. ASSMANN, Jan; – ASSMANN, Aleida; *I.m.*, illetve ASSMANN, Jan; *Mózes, az egyiptomi*, Osiris Kiadó, Bp., 2001.

⁸ ASSMANN, Jan; *Communicative and Cultural Memory* = *Cultural Memory Studies*, ed. ERLL, Astrid; Media and Cultural Memory 8., Walter de Gruyter, Berlin, 2008. 109–119.

Szint	Idő	Identitás	Emlékezet
belső	belső idő	belső self	autobiografikus, személyes emlékezet
társadalmi	szociális idő	self mint társadalmi szerepekből összeálló alakzat	kommunikatív emlékezet
kulturális	mitikus, történelmi, kulturális idő	kulturális identitás	kulturális emlékezet

Az emlékezet szintjei Assmann-nál

Assmann tehát a halbwachsi *kollektív emlékezet* fogalmán belül különít el két további kategóriát: a közelmúltra vonatkozó és eleven, vagyis nem intézményesült gyakorlatot *kommunikatív emlékezet*nek nevezi. Ez köznapi, személyközi érintkezésen alapul és megközelítőleg 80–100 évig, tehát 3–4 nemzedékig áll fenn. A következő időszak, amelyről egy csoportnak nagyszámú emlékei vannak a mitikus ősidők abszolút múltjában gyökerezik, ahol a múlt emlékei szimbolikus alakzatokká alvadva vannak jelen és rögzített (pl. a rítusok, ünnepek) vagy tárgyiasult (pl. egy emlékmű, templom) kifejezőeszközök hordozzák őket. Ezen emlékek már irányított-szervezett-tervezett alapítást igényelnek. A kollektív emlékezet e másik típusát nevezi Assmann *kulturális emlékezet*nek.

Egy társadalmi csoport közös emlékezetére irányuló kutatások fogalmi készlete fogódzót kínál az *Amorosa visione* olvasásához. A műben ugyanis Boccaccio éppen a társadalmilag és kulturálisan meghatározott emlékek kánonját hozza különféle módokon játékba saját személyes emlékezetével.

TEKINTET \ EMLÉK	Kulturális	Autobiografikus
Mindkettő és az olvasó	<i>falat díszítő festményekben konfigurálódó emlékek</i>	<i>Élő tapasztalat, „hús-vér” alakok egy kertben</i>
Boccaccio álombeli alakja	<i>személyesíti, erotizálja, jelenvaló tapasztalattá alakítja (ld. pl.: Szerelem diadalmenete, elemzés 3. pontban)</i>	<i>gyönyörforrás, jelenvaló tapasztalat, kulturálissá (ld. Dante – 3.3.1.- és Fiammetta – 3.3.2.-) lényegíti át</i>
A kísérő Hölgy	<i>morális exemplumként, jövő felé irányuló tekintet (ld. Fortuna diadalmenete)</i>	- <i>(csak az álom az álomban jelenetben van vmiféle viszonya ehhez)</i>

Az emlékezés modusai Boccaccio művében

E műben a múlt mozzanatai különféle kategóriákba látszanak rendeződni, amelyek leírhatóak az 1920 után kidolgozott fogalmi készlettel. A szöveg első felében a mitikus múlt eseményei kapnak helyet, míg a második felében Boccaccio személyes közelmúltjának alakjai bukkannak elő, amely emléktípusokhoz eltérő ontológiai státusz rendelődik a szövegben. A szerző álombeli alteregója a mű első szakaszában festmények formájában szemléli a mitikus történetekben közvetítendő kulturális emlékeket. Útja aztán a kastély kertjébe vezet, ahol a szerző személyes múltjához kötődő emlékek táncoló-éneklő nőalakokban testesülnek meg.

A mitikus múltra vonatkozó emlékezésen belül két további csoport látszik elkülönülni a mű olvasása során. A *Mi célból emlékezünk?* kérdésre adott válasz szintén kulturálisan meghatározott. Boccaccio írása az emlékek közkinccsé tételének funkcióját egyrészt a didaxisban, másrészt a gyönyörben látszik megjelölni. E kétféle módus a műben szereplő két központi figura reakcióiban körvonalazódik: Boccaccio álombeli önmaga emlékezetében az emlékek jelenvaló esztétikai tapasztalattá, és mint ilyen, a gyönyör forrásává válnak; ő egyszerűen szépnek és erotikusnak⁹ látja a múlt eseményeit, míg az őt kísérő Hölgy számára az emlékezésnek kizárólagos legitimációt a folyamat didaktikus jellege¹⁰ adhat: az ő emlékeiben a múlt morális fogalmakká sűrűsödik, amelyek felidézése pozitív vagy negatív példaként a helyes életben segítik az emlékezőt. A szöveg nem ad egyértelmű kulcsot az olvasó számára ahhoz, hogy a kétféle magatartás között határozottan dönten tudjon. Ki-ki a saját belátása szerint teheti magáévá a két szereplő kétféle nézőpontja közül a neki tetszőt.

Meglátásom szerint – és ezt szeretném a következőkben kifejteni – Boccaccio e fiatalkori műve értelmezhető úgy, mint a benne tematizálódó emlékezet-módusok közötti termékeny dialógus. Egyrészt a közelmúlthoz és a mitikus múlthoz fűződő viszony feszül egymásnak, másrészt a kulturális emlékezet imént említett, a középkori keresztény teológiai hagyományban gyökerező, alapvetően moralizáló típusa lép párbeszédbe a kulturális emlékekhez történő emocionális és erotikus töltetű, és mint ilyen individuálisabb viszonnal.

3. Mitikus múlthoz való viszony: a kulturális emlékezet

3.1. A történeteket egy álomnarratíva¹¹ keretezi: A szerelemtől kimerült Boccaccio elnehezült pilláit lehunyja, álomba szenderül. Egy völgyben találja magát, ahol az álombeli önmaga ideoda futkos,¹² nem leli a helyét, mikor is egy nemes hölgy¹³ érkezik hozzá, aki felajánlja neki, hogyha követi őt, elvezeti a legfőbb boldogsághoz. Az irányt vesztett férfi boldogan nyomába szegődik. Meredeken kapaszkodnak felfelé, mígnem egy kastély elé érnek, amelyen két kapu tárul a megdöbben Boccaccio elé: egy nagyon szűk és egy tágas. Habozás nélkül a széles kapun át indulna tovább, amely vágyat tovább erősít benne, hogy két ifjút lát kilépni onnan, akik magukkal

⁹ Ezek az érzések a jelen pillanathoz kötődnek.

¹⁰ A moralitás pedig a jövő felé mutató érzés.

¹¹ Branca szerint ez az álom arra szolgál, hogy a fantáziát felszabadítsa mindenféle földi súly alól, hogy minél szabadabban szárnyalhasson. „Il sonno interviene solo a liberare più totalmente la fantasia da ogni gravame materiale, ed ha quindi un significato tutto diverso dal sonno dantesco, simbolo, secondo il linguaggio scritturale, del peccato.” BOCCACCIO, *I.m.*, 559.

¹² Tulajdonképpen a felbolydult érzelmi állapot megjelenítéséről van szó.

¹³ Számos tanulmányt szenteltek a kísérő hölgyalak megfejtésének. Én Branca álláspontját vallom, aki szerint szándékosan nem azonosítható az allegorikus nőfigura. Kilétéről annyi tudható, hogy Amor küldte és az erények felé hivatott vezetni a férfit. Felismerhető benne Boethius *De consolazione* című művének nőalakja, a Filozófia, valamint egyértelmű Dante *Vita Nova*-jára történő utalás, de Boccaccio égi küldött figurája nem enged ennyire pontos megfejtést.

invitálják a hezitáló férfit. Kísérője többféleképpen próbálja a másik útra állítani: felhívja figyelmét a kapun olvasható feliratokra,¹⁴ értekezik a földi javak hiúságáról és a legfelsőbb jóban lelhető végső megnyugvásról, az álombeli Boccaccio azonban hajthatatlan: nem bűn ismerni a világ dolgait, tapasztalatokat gyűjteni azokról, hogy aztán a hitványságokat elkerülhessük, és a jó dolgok felé vehessük az irányt.¹⁵

A széles kapun lépnek hát be. A szerepek azonban megcserélődnek: a két ifjú megy elől Boccaccio vezetőiként és a hármast hátul követi a kísérő Hölgy. Útjuk egy pompás terembe vezet, amelynek falát festmények díszítik. A négy falon négy központi allegorikus alak körül elrendezve az antikvitás és a lovagi kultúra figurái kapnak helyt. Az első falon a Bölcsesség asszonya körül a hét szabad művészet kiemelkedő alakjait szemléli az álombeli Boccaccio. A második falon a Dicsőség, a harmadikon a Gazdagság és a negyediken a Szezelem diadalmenetei ábrázoltatnak.

3.2. Az emlékezet teóriája a középkorban

3.2.1. A középkori és humanista filozófia az emlékezés képességét a morálfilozófia keretein belül tárgyalja, és alapvetően Arisztotelészre támaszkodik, aki *Az emlékezet és a visszaemlékezés*¹⁶ című természetfilozófiai művében tér ki a lélek e két tevékenységének leírására.¹⁷ Elmélete szerint, amelyben a *De Animában* kifejtettekre támaszkodik,¹⁸ az öt érzékszerv segítségével szerzett tapasztalatokat először a képzelet (*phantasia*, az érző lélek része) dolgozza fel, ennek eredményeként a tapasztalatok képek formájában hagynak nyomot a *mens*ben, akár a viasztáblába ütött pecsétek, és válnak az intellektuális tevékenység anyagává. Ez a lenyomat vagy kép pedig ugyanaz mind a gondolkodás, mind az emlékezet szempontjából. A memória Arisztotelész felosztásában ugyanahhoz a lélek részhez tartozik, mint a képzelet.¹⁹ Az emlékezet ugyanúgy az érzéki tapasztalatból formálódó mentális képek gyűjteménye, mint a fantázia, azzal a különbséggel, hogy ezekhez a képekhez egy temporális mozzanat járul: míg a képzelet a jelen, addig az emlékezet a múlt dolgainak lenyomata.

3.2.2. A középkori skolasztikus elméletek²⁰ Arisztotelész tanaira alapozva az emlékezés

¹⁴ Egyik kapu gazdagságot, méltóságot, hírnevet és szerelmet ígér: «Ricchezze, dignità, ogni tesoro, / gloria mondana copiosamente / do a color che passan nel mio coro. / Lieti li fo nel mondo, e similmente / do quella gioia che Amor promette / a' cor che senton suo dardo pugnente». (III, 16–21)

¹⁵ Míg a másik kapu örök békét: «Questa / piccola porta mena a via di vita; / posto che paia nel salir molesta, / riposo eterno dà cotal salita; / dunque salite su senza esser lenti, / l'animo vinca la carne impigrita». (II, 64–69.)

¹⁶ – Ver è, donna gentil, ch' i' ho veduti –, / risposi, – scritti i don, però vedere vorrei provando qua' son posseduti. / Ogni cosa del mondo a sapere non è peccato, / ma la iniquitate si dee lasciare / e quel ch' è ben tenere. (III, 28–33.)

¹⁷ ARISTOTELÉSZ, *Az emlékezet és a visszaemlékezés*, (ford. STEIGER Kornél) = Uő., *Lélekfilozófiai írások*, Akadémiai Kiadó, Bp., 2006. 123–132.

¹⁸ A művet a középkorban leginkább Averroës és Aquinói Tamás kommentárjain keresztül ismerhették. A középkor kultúrájában betöltött jelentőségéről ld. YATES, Frances A.; *The Art of Memory*, ARK edition, London, 1984., Tommaso D'AQUINO, *La sentenza sulla memoria e la reminiscenza di Aristotile*, (kritikai kiadást gondozta BINOTTI, Gianfranco; – RONCARI, Debora), Editrice Domenicana Italiana, Nápoly, 2007.

¹⁹ Hivatkozik is rá a traktátus elején, hogy a következőkben a lélekről írtakhoz csatlakozik majd.

²⁰ ARISTOTELÉSZ, *l.m.*, 125.: „Nos, hogy a lélek mely részéhez tartozik az emlékezet, világos: ahhoz, amelyikhez a képzelet. Önmaguknál fogva tárgyai az emlékezetnek azok a dolgok, amelyekre a képzelet is irányul, járulékosan pedig azok, amelyek nincsenek meg képzelet nélkül.”

²¹ Leginkább Aquinói Tamás értelmezéseinek alapultak.

folyamatán belül megkülönböztetik az emlékek raktározásának és előhívásának mechanizmusait.²¹ A memória, vagyis a bevésődés, automatikus mechanizmus és az érző lélekrészhez (*anima sensitiva*) kapcsolódik. Az előhívás, tehát az emlékezés viszont a racionális lélekrész (*anima intellectiva*) tevékenysége, amennyiben tudatos cselekvést igényel: az emlékképek között kutató egyénnek különféle stratégiákat kell bevetnie, hogy az elraktározott képek között eligazodhasson.²² A középkorban a Cicerónak tulajdonított *Ad Herennium*-ra és a valóban cicerói szerzőségű *De inventione*-ra támaszkodtak az emlékezőtechnikák (*mnemotechnika*). Minekután ez utóbbi munkában „Tullius” részletesen tárgyalja, mit ért az erények fogalmán, az ebben kifejtettek vezetnek a középkori kultúra azon megértéséhez, amely szerint a *memoria* a Bölcsesség (*Prudentia*) sarkalatos erényének fontos részét képezi.²³ Cicero felosztását veszi alapul mind Aquinói Tamás, mind Albertus Magnus a maga *Summae*-jében. Így válik a középkori kultúrában morális kötelezőssé az antikvitásban alapvetően retorikai készségként jelenlevő *ars memoriae*.²⁴ A különféle mnemotechnikai eljárások célja pedig a skolasztikában a Pokolba, illetve a Paradicsomba vezető út ismételt emlékeztetbe idézése lett.²⁵ Az erény-bűn bináris értékek emlékekhez történő kapcsolása többek között ahhoz is vezetett, hogy az arisztotelészi emlékezés alapvetően szubjektív jellege kollektív értelmezési keretet kapott.

3.2.3. Ez jelenik meg a maga elméleti megalapozottságában a *Divina Commedia*-ban is. A Purgatórium az emlékezés (*reminiscentia*) helye, hiszen egyedül ezen nem örök,²⁶ hanem időszakos állapothoz kapcsolható az idő dimenziója. Az itt tisztuló lelkek a hét főbűnnek megfelelően hét sziklaerkélyen vezekelnek vétkeik miatt. A megbánás módja az erények és bűnök emlékeztetbe idézése, amely különböző bibliai és mitológiai történetek felelevenítésén keresztül történik. Útjuk végén ezek a lelkek a Purgatórium hegyének csúcsán található Földi Paradicsomba kerülnek, ahol két folyóban merítkeznek meg, mielőtt a Menny befogadná őket: a Léte vize eltörli az elkövetett bűnök emlékeztetét, az Eunoé pedig emlékeztetbe idézi a jócselekedeteket. A tisztulás folyamata, mint látjuk, erősen kötődik az emlékezés tevékenységéhez. Szeretnék röviden kitérni a X–XII. énekek bemutatására, ugyanis ez az epizód alapvető forrásként szolgált Boccaccio műve számára. Az Előpurgatóriumot elhagyva Dante és Vergilius a góg bűnét vezeklő lelkek közé érkeznek. A lelkek számára a sziklafalba vésett eleven kariatidák idézik fel az alázat nagy történeteit és lábuk alatt a padlózatba vésett domborművek a mitológia és a Biblia gőgös alakjait. Ezen történetek

²¹ „Emlékeztet és visszaemlékezés abban különbözik egymástól, hogy az emlékeztet: képzeteknek a birtoklása, a visszaemlékezés pedig az a technikailag fejleszthető tevékenység, amellyel az emlékeztetünkben tárolt képzeteket előhívjuk.” ARISZTOTELÉSZ, *I.m.*, 123. Steiger Kornél jegyzete

²² Az emlékezés minden egyén veleszületett képessége, mely azonban különféle technikákkal fejleszthető, mely minden jó szónok feladata is egyben. Ezen mesterséges stratégiáknak a történetét kíséri figyelemmel Frances A. Yates monográfiája az antikvitástól a barokkig.

²³ *Az intelligentia és providentia* mellett.

²⁴ Ld. YATES, *I.m.* vonatkozó fejezeteit.

²⁵ Boncompagno *Rethorica novissima*-jából idézi YATES, *I.m.*, 59.: „Jól vessük emlékeztetünkbe az erények és bűnök képeit, amelyeket eleve né és hatásossá tesznek a klasszikus szabályok, úgy fogván fel őket, mint „felidéző jeleket”, amelyeknek segíteniük kell minket abban, hogy eljuthassunk a Mennybe és elkerülhessük a Poklot.” (Idézi: Daniele ARASSE, *I.m.*, old., ford. ALBERT Sándor)

²⁶ Míg a Pokol és a Paradicsom kezdettől fogva és örökkön örökké vannak, a Purgatórium csupán az Utolsó Ítéletig létezik. Ezután az itt tisztuló lelkeket vagy a Paradicsom fogadja be, vagy a Pokol nyeli el örökre.

vizuális megjelenítése²⁷ elősegíti a lelkek számára, hogy emlékezetükbe idézzék a gőg bűnét és az alázat erényét, és meditatálhassanak rajta, amely a tisztuláshoz vezető folyamat alapvető része.

Utálnék rá, hogy Arisztotelész maga is kimondja a festészet és az emlékezet közötti kapcsolatot: „Világos ugyanis, hogy azt, ami a lélekben és a testnek a lelket birtokló részében az érzékelés révén jelenik meg és amelynek birtoklását emlékezetnek nevezzük, úgy kell elgondolnunk, mint valami festményt. Hiszen a keletkező mozgás az érzetnek mintegy lenyomatát jelöli meg, miként a pecsétgyűrűvel készült pecsétek.”²⁸

Augustinus a *Vallomások*ban szintén kitér az emlékezés és vizualitás kapcsolatára, amely fejezet a költőiségénél fogva akár közvetlen előzménye is lehetett Danténak:

„Természetem ezen képességen túl fokozatosan felhaladva a Teremtő felé, útban találok az emlékezet síkjait és tágas csarnokait, ahol azon megszámlálhatatlan képek kincstára van, amelyek a sok mindenféle dolog érzékelése útján keletkeztek... Az emlékezet nagyszerű birodalma mindent befogad rejtett, titokzatos öbleibe, hogy előszedje és használatra adja, mikor szükséges. Ami belép hozzá, mind a maga külön ajtaján megy keresztül, s megkapja helyét; természetesen nem maguk a tárgyak mennek oda, hanem érzékelés útján szerzett képek s készen várják, hogy a lélek rájuk emlékezzék.”²⁹

3.2.4. Az emlékezés mint egy képekkel teli csarnokban való séta metaforája az *Amorosa visione* központi motívuma. Boccaccio műve nem mutat olyan fokú elméleti megalapozottságot, mint mesteréé, de nem is ilyen igénnyel születik. Mégis a dantei hatás, amely a tercínákban, az explicit orációban, a motívumrendszerében és számos konkrét szöveghely átvételének formájában is megmutatkozik, az emlékezet narratív szerepéből is kihallható. Vagyis Boccaccio, jóllehet nem kívánt filozófiailag és teológiailag kidolgozott elméletet lefektetni, tudatosan vagy tudattalanul, de narratívája szervezőelemeként ugyanúgy az emlékezet apparátusát mozgósítja, mint mestere.

A tercínák kezdőbetűiből összeálló két ballada és egy szonett a vers keletkezésének okait beszéli el: Boccaccio itt konkrétan megfogalmazza, hogy művével az volt a célja, hogy a nő szépségét emlékezetében rögzíteni („preservare”) tudja, hogy azt a képet, amelyet a nőről a szívében őriz, és amely gyönyörrel („soavità dilectosa”) tölti el, ne szorítsa ki más gondolat onnan.

A festményekkel teli szobát tekinthetjük ezek után a kulturális emlékezet allegorikus helyének,³⁰ amelyben a fentebb említett öt központi fogalomhoz rendelve jelennek meg az

²⁷ Dante a következő hasonlalt mutat rá a művészeti alkotások szerepére a vezeklés folyamatában: S szolt költöm: „Nézz le, hol lábaid járnak; / talán könnyebbségére lesz utadnak / talpaid ágyát itten megcsodálnod.” / Mint földbeásott sír a burkolatnak / kövén, hogy emlék maradjon, kivésve / földi mivoltát hordja a halottnak, / s sokak szemébe könnyeket ígézve / emlék-fulánkkal szurdogál – azonban / csak hű szívet sarkantyuz szenvedésre: / úgy, s több hűséggel minden csöpp izomban / több művészettel – láttam ott faragva / a hegyből ugró útát egy huzamban. (XII, 13–24.) Vagyis a kép, mely a az eredeti objektumot a vele való hasonlóságon keresztül idézi fel az emlékező számára, megindítja az őt szemlélőt, de csakis a jámbor (pio) lelkek számára. Ebben az idézetben jól látszik az emlékezet vizuális jellege és az emlékezés morális töltete.

²⁸ ARISZTOTELÉSZ, *I.m.*, 125.

²⁹ ÁGOSTON, *Vallomások*, X., 8. fejezet, (ford. dr. VASS József), <http://mek.oszk.hu/04100/04187/04187.htm>

³⁰ Az enciklopédikus tudás ilyesfajta művészi allegóriái korántsem voltak szokatlanok. Ld. ARASSE, Daniel; *Ars memoriae és vizuális szimbólumok: A képzelet kritikája és a reneszánsz vége = Ikonológia és műértelmezés I.* (szerk. PÁL József), Jate Press, Szeged, 1997. 115–156. Arasse a tanulmányában Doni *Le Pitture* című művének alapos elemzésén keresztül mutatja be, hogyan öröklődik át ez a hagyomány a manierista mesterek munkáiba is. Boccaccio közvetlen forrásaként pedig Giotto mára elveszett Castel Novo tróntermét és kápolnáját díszítő freskóit tekinthetjük, amelyek pedig megteremtik az arisztokrácia különféle tereinek illusztris férfiak és nők alakjaival történő dekorációjának hagyományát. Ld., BRANCA, *Introduzione* = BOCCACCIO, *I.m.*

antikvitás hagyományának kanonikus szereplői. Vagyis éppen azok a múltbeli alakok, történetek, amelyeket a humanista kultúra múltként tud és óhajt értelmezni. Csakhogy Boccaccio játékba hozza, alakítani kívánja a kulturális kánont, amely a felvonultatott alakok közé csempészett kortársak, illetve kevésbé elfogadott szerzők beemelésének példája mutat.³¹

Két epizódon keresztül szemléltetném az ezekben a választásokban megmutatkozó párbeszédet, amelyek jól illusztrálják a Boccaccióra jellemző sajátosságok emlékezetalakzatokat.

3.3. A mitikus múltat kémlelő periszkóp

3.3.1. Dante-epizód: Kommunikatív vs. kulturális emlékezet

Az első fal festménye a Bölcsesség diadalmenetét ábrázolja. Az allegorikus nőalakot férfiak ülik körül, akik pillantásukat mereven a nőre szegezik. Az álombeli Boccaccio tekintete végigfut a falon, sorra ismeri fel a hét szabad művészethez köthető alkotókat.³² Figyelmét a kép tematikájában kiemelkedő helyet elfoglaló férfi kelti fel, akinek a fejére a Bölcsesség asszonya éppen babérkoszorút helyez. A kép szemantikájából leolvassa, hogy nagy emberről lehet szó, de nem ismeri fel a költőt. Az őt kísérő hölgy világosítja fel, hogy Dante Alighierit látja. Az álombeli Boccaccio laudációját olvashatjuk ezután, aki a fölött érzett örömének ad hangot, hogy mestere elnyerte a neki járó méltó elismerést, vagyis fennmaradt az emlékezete.

Ha ilyen szoros és intim viszony fűzi őt firenzei elődjéhez, vajon miért nem ismeri fel Dantét a többi bölcs alak között? Mi indokolhatja e narratív megoldást a szerző részéről egy olyan műben, amely mögött forrásként egyértelműen Dante alkotása húzódik?

A vulgáris nyelven írt *Isteni színjáték* Dantéja nem kaphatott helyet az antikvitás alakjai között a kortárs Firenze humanista kulturális emlékezetében.³³ A szöveg maga hívja fel a figyelmet a firenzeiek hálátlanságára,³⁴ akik nem fordítanak kellő figyelmet szülőföldjük dicsőségére. Gondoljunk a Dante-kortárs Giovanni del Virgilio Dantéhez intézett episztolájára, amelyben hiányérzetének ad hangot, miszerint a latinon pallérozott elmék, amilyen ő maga is, nem találnak maguknak való olvasmányt a vulgáris nyelven (amit a klérus egyenesen megvet)³⁵ író Danténál,³⁶ akinek a művei emiatt a feledés homályába fognak hullani.³⁷

Danténak a freskón való megjelenése a Firenzébe visszatérő Boccaccio személyes emlékezetének

³¹ Ezeket a szerzőket a munkája későbbi revíziója során, minden bizonnyal Petrarca kánonformáló befolyásának hatására kérija a műből. Ilyen például a Bölcsesség diadalmenetében ábrázolt két arab tudós alakja, akiket elfogadottabb szerzőkre cserél: Abracist Ipparcosra (IV. 63.) és Ambepece-t Arionra (IV. 71.).

³² Ezeket a szerzőket Boccaccio mind ismerte és olvasta, tehát személyes viszonyban állt a szövegekkel, ami látszik a B verzióbeli kiegészítéseken: ahogy bővült ideális szellemi könyvtára, úgy bővült és módosult az említett szerzők, alakok listája.

³³ Pajorin Klára Máttyás könyvtárának bemutató tanulmányában alapos leírását adja az ideális humanista könyvtár mibenlétének. A következőket írja: „Az ideális humanista könyvtár csak ókori műveket őrzött. Felölelte a pogány görög–latin ókor irodalmi és tudományos alkotásait, de azonos rangú hely illette meg benne az ókori görög–latin keresztény szerzőket, a patrisztika nagyjait is, és nem hiányozhatott belőle a Biblia. Kimaradt belőle viszont a teljes középkor – minden anonim és neves szerzőjével, minden vallásos, teológiai és világi témájú könyvével együtt. Olyannyira, hogy Naldinál a saját művével egyetlen kortárs humanista szerző sem szerepel benne.” PAJORIN Klára, *Az eszményi humanista könyvtár, Angelo Camillo Decembrio könyvtárideálja és Máttyás király könyvtára*, Magyar Könyvszemle, 120.évf. (2004.) 1. Nos, Boccaccio festményei mögött is ugyanúgy a kulturális tudás enciklopedikus igényű megragadásának és rögzítésének szándéka áll.

³⁴ Viva la fama tua, e ben saputa, / gloria de' Fiorentin, da' quali ingrati / fu la tua vita assai mal conosciuta. (VI., 13–15.)

³⁵ „clerus vulgaris templit, / et si non varient, cum sint ydiomata mille”, Iohannes DE VIRGILIO, *Danti Alighierii-carmen*, Biblioteca Italiana, Roma, 2003. <http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000808/bibit000808.xml>

³⁶ „et nos pallentes nichil ex te vate legemus?”, Iohannes DE VIRGILIO, *I.m.*

³⁷ „Ni canis hec alios a te pendendo poeta, / omnibus ut solus dicas, indicta manebunt.” *Uo.*

kivetülése, amely aztán megalapozhatja a következő korok kulturális emlékezetének szerkezetét. Azzal, hogy Boccaccio elhelyezi Dantét a kánonban, megalapozza firenzei mestere emlékét.³⁸ Az a szerzői fogás, amely a fel nem ismerés gesztusával elkülöníti a Dantére eső tekintetet az antik bölcsereket vetett pillantástól, valamint a Dantét szemlélő Kísérő Hölgy tekintetét a Boccaccio-alteregő rajongó pillantásától, a fiatal Boccaccio kultúra- és kánonformáló igényéből fakadhat, akinek válogatási szempontokként mind a személyes viszony, mind a gyönyörködtető funkció alapvető jelentőséggel bírnak.

Ez az epizód továbbá értelmezhető úgy is, mint a kétféle emlékezet-típus találkozása és ütköztetése narratív elemként, amely fokozza a Dante-laudációra eső hangsúlyt, amely ezen megoldás okán magának az Erény asszonyának szájából hangzik el.

Bárhogy is legyen, jól mutatja, hogy Boccacciónak nagyon is határozott, és a Trecento irodalmi kánonjától eltérő elképzelése van arról, hogy kik formálják kora kulturális emlékezetét.

3.3.2. Fiammetta-epizód: Autobiografikus vs. kulturális emlékezet

Hasonló történik a Szerelem diadalmenetét megjelenítő falon is. Az antik mitológia szerelmi narratíváit felidéző alakok közül egy Hölgy vonzza leginkább a szemlélődő tekintetét. Ámor mellett foglal helyet és kinézetre is nagyon hasonló a nagy úrhoz. A nő leírását felépítő elemek a dolcestilnovo nőképeknek hagyományában gyökereznek:³⁹ a Szerelem-Nő megfeleltetés, a tekintet ragyogása, a rózsavörös ajkak, a nő arcáról sugárzó fény, a szerelmes férfit megsebző pillantás. Ezt a nőképet erősíti a szerelmes hölgy saját magáról adott leírása is, amelyben magát mint isteni közvetítőt exponálja, aki a Paradicsomból szállt alá, és akinek küldetése, hogy elvezesse szerelmesét a Legfőbb Jóhoz. Fiammetta ilyenén fogalmi megragadása a dolcestilnovo kulturális emlékezetében helyezi el a szerelmes nőt.

Boccaccio a stilnovisták nem annyira teoretikus, mint inkább erotikus vonalához tartozik: a rózsavörös ajkak szétnyílnak a képen, és a ráalkalmazott párdúc-metaphora⁴⁰ is az érzékek birodalmába helyezi a nőt.⁴¹ A dolcestilnovismo hagyománya lehetővé tenné számára, hogy a nőt beemelje a kulturális emlékezetbe: az új költészeti iskola újra kívánta értelmezni a múlthoz fűződő viszonyulást is. A költészet a stilnovismo gyakorlatában a költő személyes tapasztalatainak, konkrét nőkhöz fűződő viszonyainak állít emléket. Egy közösség kulturális emlékezetében a

³⁸ E célból születik a Dante életrajza is.

³⁹ Branca írja: „Ma la figura di donna non è ancora in concreto Fiammetta: rappresenta l'ideale soggetto d'amore che al poeta appare come un'immagine femminile sublime, accanto al simbolo universale ed oggettivo, e che per lui, come per ogni uomo, si confonde quasi con esso... La concezione che si rispecchia in queste concrete raffigurazioni simboliche è quella che troviamo diffusa nella cultura e nel pensiero del tempo e che si rivela più chiaramente in Dante, di cui il v.48. (XV.) può sembrare una reminiscenza diretta. (cfr. *Vita Nuova*, XXIV son., 13–14., Cavalcanti: *Chi è questa che ven, lo non pensava che lo cor, Era in penser d'Amore*, Cino: *Sta nel piacer della mia donna*) Il Boccaccio specie in questo periodo subiva profondamente il fascino di questa tradizione.” BOCCACCIO, *l.m.*, 644–645.

⁴⁰ Io non credo ch'al mondo mai pantera / col suo odor già anima' tirasse, / faccendoli venir dovunque s'era / blandi e quieti, ch'a lei simigliasse. (XV, vv. 69–72.)

⁴¹ Dante is használja a párdúc képt. Bestiáriumban rögzített kép szerint a párdúc illatos lehellete magához csalogatja az állatokat, ennek segítségével tudja elejteni a zsákmányát. Erotikus jelentéssel bírt. A középkori kultúrába Arisztotelész (*Historia Animalium*, IX. 6., 612a), Plinius (*Naturalis Historia*, VIII. 17, 62), Solino (XXVII.), Izidor (*Etymologiae*, XII, ii. 8., iii. 33.) művein és még inkább a *Physiologus* allegorikus értelmezésén keresztül hatolt be: a párdúcnak Krisztussal való azonosítása és ebből aztán egy teljes misztikus allegória körvonalazódik a XIV. század bestiáriumaiban és a szerzetesek szonettjeiben. Boccaccio azonban messze áll ettől a nagyon népszerű és gyakori értelmezéstől és inkább a románcok világában kedvelt szerelmes, erotikus jelentésből merít, amelyet már Guido delle Colonne (*Gioiosamente*) és Davanzati (*Rime*) is megénekelt.

tárolt emlékek azonban szimbólumok formájában vannak jelen,⁴² ehhez fogalmivá kell alakítani a konkrét hölgyet, aki így az erre a költői iskolára olyannyira jellemző attribútumokat ölti majd magára,⁴³ és a maga konkrétságában felismerhetetlenné válik a költő számára.⁴⁴

A nőt ábrázoló festményrészlethez kétszer tér vissza a kastélyban bolyongó költő tekintete. Először (XV. 47.) az egyértelműen erotikus konnotációjú kép felkavarja a lelkét, az érzéseit azonban nem tudja szavakba önteni. Erre a XXIX. énekben kerül sor, ahol a szerelem diadalmenetének végignézése után visszatér az Ámor mellett megfestett Hölgy alakjához és hosszú magasztaló mondatokat intéz hozzá. Branca szerint⁴⁵ a dicséret e késleltetése abból fakad, hogy a férfinak végig kell járnia előbb a tekintetét a fenséges, boldog és boldogtalan szerelmi történeteken, és csupán azokat emlékezetébe idézve kap adekvát fogalmakat a Hölgy magasztalásához. A kulturális emlékezés itt szintén a női szépség és a szerelem intenzívebb megéléséhez ad segítséget, nem morális tapasztaláshoz.

3.3.3. Emlékezet morális modusa vs. emlékezet erotikus modusa

Tovább differenciálható a kép, ha figyelembe vesszük a két szereplőnek a festményekhez való eltérő hozzáállásában mutatkozó, imént pedzegetett eltérést.

1. Az álombeli Boccaccio alapvetően a jelenhez köthető érzésekkel viszonyul a szemléltetkekhez. Figyelemre méltó csoportját képezik a szerelmi jeleneteknek az elhagyott nők történeteit ábrázoló részletek (XX–XXIX.):⁴⁶ egytől-egyig a női szereplők szempontjából elbeszél narratívákat rekonstruál a boccacciói emlékezet. Látjuk megfestve többek között Thiszbét, Médeát, Briséiszt, Ariadnét, Didót. Nem csak konkrét cselekvés közben látjuk őket, hanem érzelmi rezdüléseiket is megörökíti a freskó, továbbá hosszas kesergéseiket is olvashatjuk. Az elhagyott nők emléke drámai monológokban elevenedik meg. A szeme előtt kibontakozó tragédiákra az őket szemlélő férfi a hagyományos értelmezési reakciót adja: katartikus együttérzést tanúsít a szomorú sorsok iránt. Megindultságát fejezik ki az alábbi sorok: „Non so chi sì crudel sì fosse stato che, quel ch'io vidi appresso rimirando, di pietà non avesse lagrimato.” (XXVIII. 1–3.)

A beleézés, az empátia mint önmagán nem túlmutató értelmezői tevékenység különbözteti meg az általam gyönyörorientált vagy esztétikai célú emlékezetet a morális modusútól.⁴⁷ A múlt eseményeinek didaktikus céllal történő felidézése, amely a Boccacciót kísérő hölgyet jellemzi, szintén érzelmekkel viszonyul szemlélete tárgyához, ezek azonban egy további funkciót hivatottak betölteni, tudniillik, hogy az erényes élet felé irányítsák az emlékezőt.

A kilenc éneken keresztül felvonultatott figurák sorát Didó, a karthágói királynő alakja

⁴² Éppen emiatt beszélhetünk kollektivitásról az emlékezettel kapcsolatban.

⁴³ Ezt emeli ki Branca a XV. énekhez fűzött jegyzetében: „L'ideale soggettivo d'amore che al poeta appare come un'immagine femminile sublime, accanto al simbolo universale e oggettivo, e che per lui, come per ogni uomo, so confonde quasi con esso (cfr. XV, 46–48.; XVI, 13–16.)”

⁴⁴ Boccaccio szeretné megtudni a nevét, miként a Dante-epizódban is történik, de nem kap választ a kérdésére. A név ismerete konkrét személlyé alakítaná a hölgyet, akinek az identitása ebben a jelenetben éppen, hogy a szimbolikusságában rejlik.

⁴⁵ Branca jegyzete = BOCCACCIO, *Im*, 686.

⁴⁶ Branca jegyzete: „Si apre con questo episodio uno delle parti meno smorte sentimentalmente. La nativa ispirazione del B., più incline al lamento d'amore che all'espressione gioiosa, avvisa le dolenti figure d'innamorati di quella commozione che fa certo poetico del Filostrato gli accorati sospiri do Troilo.” BOCCACCIO, *Im*, 661.

Danténál is: *Purg.*, XXVII, 37–39., XXXIII, 69.

⁴⁷ Nem véletlen, hogy a női irodalomkritika is leginkább az elhagyott nők, elérhetetlen szerelmek történeteire támaszkodik. Nem véletlen, hogy a női irodalomkritika is leginkább az elhagyott nők, elérhetetlen szerelmek történeteire támaszkodik. *Abandoned Women. Rewriting the classics in Dante, Boccaccio and Chaucer*, The University of Michigan Press, 2004.

zárja (XX, 43–88.). Hangsúlyos helyen áll a felsorolásban és alapos kidolgozottsággal jelenik meg a története.⁴⁸ Ezt választanám hát ki magam is a férfi szereplő múltához fűződő viszonyának illusztrációjaként. A XXVIII. ének első tercinájában a szerző meghatározza azt a lelki hozzáállást, amellyel a szöveg ideális olvasójának az ének további soraiban bemutatott történethez viszonyulnia kell (vagyis a mélységes együttérzéstől könnyekben törni ki). Didó történetének leírásakor Vergiliust (*Aeneas I., IV.*) és Ovidiust (*Hösnők levelei, VII.*) követi. A narratív freskó több epizód egymás melletti ábrázolásával jeleníti meg a történetet: látszik, amint Didó a testvére elől szökik (v5.), majd amikor Karthágót építi (vv6–9.), amikor Aeneas fogadja, és ünnepi lakomát rendez a tiszteletére (vv10–12.), és amikor Vénusz kicseréli Ascaniust, és Ámort ülteti a királynő ölébe, aki vágyat ébreszt benne Aeneas iránt (vv14–18.). Látszik továbbá, amint a királynő Aeneassal és kíséretével kilovagol, majd megjelenik Didó, akiben újra fellángol, amit eddig csak férje, Siccheus iránt érzett (vv19–24.). Itt Boccaccio közbeiktatja, hogy legalábbis ő ezt látja a freskón, ami a felhasznált színekkel érzékelteti a királynő lelki állapotát (Didó Aeneason felejtve tekintetét bele-belesápad a férfi szépségébe v25–26.). Majd a vadászjelenet azon epizódját látjuk, amikor a hős és a szerelmes asszony kíséretüktől elmarad, és a kitörő vihar elől egy barlangban keresnek kettetcskén menedéket (vv28–48.). A vihar keletkezésének okaként Boccaccio nem tér ki az isteni közbeavatkozásra. Ha ebben elhallgat valamit, a következő jelenetben pedig kiegészíti fantáziája szerint vergiliusi forrását: a freskón Didó szerelmes szavakat suttog a hős fülébe, felfedve az iránta táplált vágyát és meggyőzi, hogy teljesítse be iránta érzett szerelmét (vv49–54.) Ezután a kastélyban látjuk a két szerelme nagy boldogságban, egymás vágyait kielégítve, majd a hirtelen kedélyváltozást és Aeneas gyors távozását jeleníti meg a fiktív freskó (vv55–63). A következő jelenetben Didót egyedül ábrázolja, akinek panaszkodását olvashatjuk (vv65–88.). A következő boccacciói ének a freskó egy további jelenetével nyit, Didót a „hitvesi” ágyon látja a freskót szemlélő, amint az Aeneassal itt eltöltött boldog pillanatokat felelevenítve kesereg azok elmúlásán. (XXIX. 8–18.) Legvégül Didót látjuk, amikor kezében a karddal búslakodik, megszaggatja magán gyászruháját, szívéhez tartja a tört és behelyanyatlík, vissza az ágyra, amelyen az imént keserves könnyeit hullatta.

Boccaccio érti, hogyan jutassa el olvasóit/nézőit a meghatódottság állapotába. Nem véletlen, hogy a költő a freskók leírásának elején Giotto-ra hivatkozik, aki véleménye szerint képes volt művészetével a természetet a maga valójában visszaadni és nem egyféle utánzat utánzásaként. Giotto magasztalásának nagy hagyománya volt a Trecentóban, maga Dante is említi a Purgatórium domborműveinek bemutatásakor. Nyilván ebben kell látnunk Boccaccio közvetlen szövegforrását, azonban nem szabad elfelejteni arról, hogy Boccaccio élben is láthatta Giotto

⁴⁸ Didó iránti rajongó érzelmeinek többször hangot ad Boccaccio a fiatalkori műveiben: *Filocolo* II. 18, 12; *Comedie Ninfe* I. 4.; XV. 12., XXIII. 29.; XXXV. 83.; XXXV. 134.; *Fiammetta* I. 19, 2.; V. 22, 2 *Teseida* VI. 45., *Epistole* V e XII.. Időskori műveiben Justinust olvasva még tovább mélyül, és Dantével és Vergiliusszal is szenvedélyes vitába szállva magasztalja a karthágói királynő erejét és becsületességét (*De mulieribus* XLII, *De casibus*, II. 10 *Genealogia* II. 57, 60; VI. 53., XI. 58.; XIV. 13.; *Esposizioni Dante* V, esp. litt., 65. Az *Amorosa visione*-beli bemutatása a fiatalkori meghatódottság jegyeit mutatja. Branca jegyzete = BOCCACCIO, *I.m.*, 682–683.

freskóit a nápolyi udvarban, és a *Dekameron*ban expliciten megfogalmazza, hogy miben hoztak Giotto művei lényegi fordulatot a művészetek számára.⁴⁹

Boccaccio képzelete igyekszik különféle megoldásokat találni a vergiliusi forrás túlradó érzelmeinek vizuális megragadására: ilyen a szereplő arcának színváltozása, a gesztusokkal érzékeltetett feldúltság, a tekintetek iránya és a képi kompozíció is. Csupa olyan eszköz, amelyeket Giotto munkáiból tanulhatott el.⁵⁰

Az ekfrázis felépítése jóllehet az *Aeneis*ben kanonizált Didó-történetet követi, mégis túlmutat forrásán a boccacciói emlékezet: amiről Vergilius szemérmesen hallgat,⁵¹ arra Boccaccio többször is visszatér. Amiként a hős és a királynő nászágának motívuma is végigkíséri a szerelmi történetet. Nem említi a máglyát, amelyet Didó magának rakat, nála csak az ágy jelenik meg a boldogtalanság és a boldogság helyeként. Ez a scenírozás szerintem ugyancsak Boccaccio erotizáló emlékezetét és képzeletét mutatja.

Szembetűnő ez a jelleg, ha sorra vesszük a költő emlékezetében sorakozó szerelmi történeteket, amelyeket látszólag egyetlen kohéziós erő tart össze: minden epizódban valahogy megjelenik a szerelmi együttlét. Talán a legszemléletesebb példa erre Vénusz és Mars története, amelyből Vulkánusz bosszúja kerül ábrázolásra, aki az in flagranti tetten ért feleségét és annak szeretőjét közszemlére állítja az istenek előtt. Boccaccio leírásában az istennők Marsra, míg az istenek a meztelen Vénuszra meregetik telhetetlenül sóvárgó tekintetüket.⁵² A kanonizált szerelmi történetekre való emlékezésben hangsúlyosan jelen van az erotikus mozzanat.⁵³

Boccaccio műveit kiadó Betussi Boccaccio-életrajzot mellékel az *Istenek eredetéről* editio princepséhez, és abban az *Amorosa visione* is többszöri hivatkozás tárgyát képezi. Leginkább mint a nápolyi uralkodó természetes lányához, Mariához (a műveiben Boccaccio Fiammettaként említi) fűződő szerelmi viszony dokumentumát említi. Betussi a szerelmes Boccacciót erős szexuális vágygal rendelkező férfiúként jellemzi: „Fu medesimamente molto inchinato all'amore et libidinoso, et non poco gli piacquero le donne”.⁵⁴ Úgy látszik, ide nyúlnak vissza a gyökerei a Boccaccio-olvasás azon kánonjának, amely a szerző erotikus nézőpontjait állítja előtérbe. A mai napig erős értelmezési horizont ez, amit jól mutat például az is, hogy a jelen kötet előzményeként megrendezett *Boccaccio et al.* fiatal kutatók konferenciája szervezőinek nem sikerült a www.boccaccio.hu címen regisztrálni a konferencia honlapját, ugyanis a fenti cím alatt egy erotikus kellékeket forgalmazó bolt hirdeti az intim felszereléseit.

⁴⁹ „A másikban pedig, kinek neve volt Giotto, oly fenséges szellem lakozott, hogy mindama dolgok között, melyeket a mennybolt szüntelen forgása közben mindennek anyja és végrehajtója, a Természet alkot, semmi nem volt, mit ő rajzónjával, tollával vagy ecsetjével nem ábrázolt volna oly hűséges hasonlatossággal, hogy már nem is a tárgyak képének, hanem magának a tárgynak látszottak; olyannyira, hogy alkotásainak láttán az emberek látó érzéke gyakorta megeszalatozott, s a festményt valóságnak vette. S mivel napfényre hozta ama művészetet, mely hosszú századokon által bizonyos embereknek tökéletlensége alatt lappangott, kik inkább azért festettek, hogy a tudatlanok szemét gyönyörködtessék, mint hogy a bölcsök szellemét megalégtítsék, méltán nevezhetjük őt a firenzei dicsőség egyik szövétnekének.” (BOCCACCIO, *Dekameron*, VI, 5. ford. JÉKELY Zoltán)

⁵⁰ IMDAHL, Max; *Giotto. Arénafreskók. Ikonográfia-ikonológia-ikonika*, Kijarat Kiadó, Budapest, 2003.

⁵¹ „Villan a villám és, tanujuk nászukban, a mennybolt, / Míg a hegyek magasán ujjongva visongnak a nimfák.”

⁵² Con gran disire anzi li dei chiamati / Vener miravan nuda intentamente / e le dee Marte con gulosi agguati. (XIX., 25–27.)

⁵³ Ovidius a közvetlen forrása, mint Boccaccio fiataalkori mitologikus-erotikus művei valamennyiének.

⁵⁴ *Della geneologia de gli Dei di m. Giovanni Boccaccio libri quindecim. Ne' quali si tratta dell'origine, & discendenza di tutti gli Dei de' gentili*. Tradotta già per m. Giosepe BETUSSI in Venetia: per il Valentini, 1627. http://www.liberliber.it/biblioteca/b/boccaccio/della_geneologia_de_gli_dei_di_m_giovanni_boccaccio_libr_etc/pdf/della_p.pdf

2. Ezzel szemben mintegy ellenpontként jelenik meg a Boccaccio alteregóját kísérő hölgy nézőpontja. A női alaknak az antikvitás mitikus emlékeihez fűződő viszonya az ötödik diadalmenet szemlélésében érhető tetten. Miután a férfi a földi javak négy nagy csoportját ábrázoló allegorikus kompozíciókat végiggyönyörködte, kétségbeesve fordul kísérőjéhez és kérdőre vonja, hogy mi lehet ezeknél a javaknál nagyobb, amiknél teljesebb élvezetet elképzelni sem tud. Erre a hölgy a következő terembe vezeti, ahol a szerencse diadalmenetét ábrázoló festmény díszíti a falat. Ezeket a szerencsétlen történeteket a kísérő Hölgy perspektívájából ismerjük meg mi, olvasók is. Az ő tekintetét és reakcióit követi a szöveg. Célja, hogy rádöbbsen a férfit a földi dolgok mulandóságára. Minden általa bemutatott történet az érényes élet felé kell, hogy irányítsa a férfit. Éppen emiatt a befogadás sem a pillanatnyiségben történik, hanem egy megalapozott teóriát kell a férfinak „belelátnia” a képekbe. A kísérője több éneken keresztül alapozza a befogadás kereteit (XXXII–XXXIV.): törölje ki az előbb látottak által előhívott vágyakat, gondolatokat, és tekintetével kövesse szigorúan, amit a hölgy mutat neki (XXXIV. 79–88.).

Vagyis nem az álombeli Boccaccio saját emlékezete aktivizálódik, hanem helyette a nő didaktikusan mintegy előírja neki, amit látnia kell.⁵⁵ Ő mutogatja végig a festményt és ad értelmezést az egyes jelenetekhez.

Ez a fajta emlékezeti típus az, ami az *ars memoriae* középkori keresztény hagyományában gyökerezik. Ennek narratív megjelenését látjuk a dantei Purgatórium domborművekkel kifaragott márványpadlójában is. A szövegbeli Boccaccio már-már teljesen aláveti magát ennek az emlékezet-modusnak, és a kísérő hölgyet előreengedve indulna is tovább az érény útján, amikor is egy csodálatos kertet pillant meg és vágyainak engedve arra veszi az irányt.

4. Autobiografikus emlékezet

4.1. A kertben kortárs⁵⁶ itáliai (nápolyi és firenzei) asszonyok tartózkodnak, akik társaságát azok hús-vér mivoltában élvezheti. A személyes emlékezete tehát ontológiailag is meg van különböztetve a kollektív emlékezettől, amennyiben itt az emlékek nem képekként vannak jelen, hanem háromdimenziós alakokként. Az emlékek felidézéséhez alapvetően a gyönyör érzete kötődik: egyik nő szebb, mint a másik. A gyönyör forrásai közé a látványon kívül egyéb érzetek is kapcsolódnak, mint például a hang és az illat.⁵⁷

Itt találkozunk az álombeli Boccaccio másodszor⁵⁸ Fiammettával. Szerelmese cselekedeteit

⁵⁵ BOCCACCIO, *Amorosa visione*, 688. „Il poeta ubbidisce così a un processo tradizionale negli scritti ascetici contro i piaceri e le glorie del mondo: a un impostazione generale del problema segue l'esemplificazione, da cui nascono le riflessioni suasorie.”

⁵⁶ Jóllehet többségében valóban kortárs asszonyokról van szó, emlékezetről beszélhetünk a felelevenítésük kapcsán is. Hiszen pl. a nápolyi közeg mint boldog múlt jelenik meg Boccaccio firenzei műveiben.

⁵⁷ „Hardito con costoro oltre passai, / e 'n sulla riva del bel fiumicello / io vidi donne ch'io conobbi assai; / e riguardando lor con occhio snello, / qual già cantando e qual cogliendo fiori, / chi sedea, chi danzava in un pratello. / Bello era il loco e di soavi odori / ripien per molte piante che 'l coprieno / dal sole e dalli suoi già caldi ardori; / e ' suoi cavalli, al mio parer, salieno / già sopra la quarta ora e mezzo il segno / del friseo monton co' piè tenieno.” (XL, 22–33. Kiemelés tőlem J. É.)

⁵⁸ Először a Szerelem diadalmenetét ábrázoló képen látta Amor alakja mellett, és ott nem ismerte fel. (XV, 47–51) „Li vidi allato una donna gentile, / la qual pareva sì com'elli Amore, / vaga nelli occhi, piatosa ed umile; / ver è ch'era d'alloro coronata, / ed in tanto era ad Amor dissimile... Io stetti molto a lei mirar sospeso/per guardar s'io l'udissi nominare / o i' 'l vedessi scritto breve o steso. / Li nol vidi né 'l seppi immaginare, / avvegna che, com'io dirò appresso, / in altra parte poi la vidi stare / dond'io il seppi, e li il dico espresso/però chi quello ha voglia di sapere / fantasiando giù cerchi per esso.” (XVI, 40–48)

továbbra is a dolcestilnovo hagyománya scenírozza: a hölgy bevési nevét a szívébe, majd visszaküldi a kísérőjéhez. A szerelmét elhagyni kénytelen férfit nagy keservében csak az vigasztalja, hogy bármikor emlékezetébe idézheti szerelmese alakját, és képzeletében gyakran látja karjaiban olyan gyönyörök között, amelyek hirtelen elbizonytalanítják abban, hogy nem álmodik-e. Valóban, innen egy álom az álomban narratív elem ékelődik a történetbe: amelyben visszajutva szíve hölgyéhez (mindezt kísérője teljes beleegyezésével),⁵⁹ egy bokor alá heverednek. Mikor az intimitás a tetőfokára hágna, a férfi felébred és keserűen tapasztalja, hogy a levegőt markolássza. Szerelmes hölgyének erotizáló modusú felelevenítése fogalmazódik meg e jelenetben.

Innen aztán ismét az első álom szintjére jutunk, Boccaccio visszatér a kísérő hölgyhöz, aki megígéri neki, hogy szerelmeséhez vezet, és mindabban része lesz, amit az imént álmában átélt, ha hajlandó végre követni a szűk kapun át vezető úton. A férfi vágyaitól fűtve a beleegyezését adja. Az utolsó tercinnakban még egy narratív szintet ugrunk, és az író Boccaccio szavait olvassuk, aki jelzi, hogy szándékában áll egy következő művében megírni ezt a másik útját is, valamint kéri a nőt, hogy nézze el neki, ha nem könnyedek és édesek rímei, őt egyedül a gyönyörködtetés célja vezette: „Io non mi curo poi se dispregiate fien forse le sue rime e sua sentenza, sol che a voi sien dilettose e grate”.

5. És végül

Boccaccio fiatalkori írásának központi fogalmai, a *mente*, *mirare*, *nell'intelletto*, *bellezza*, *ricordare* és *memoria* egy fogalmi hálót rajzolnak ki az értelmezői képzeletben. Tanulmányomban ennek a hálónak a leírására vállalkoztam, amelyhez a XX. században kidolgozásra kerülő kollektív emlékezet elméletétől kölcsönöztem szempontokat. Az emlékezet-kutatások perspektívájából jól elkülönítetően domborodnak szemünk előtt Boccaccio emlékezetének alakzatai. Olvasatomban ezek bemutatását tűztem ki elsődleges célomként, és arra szerettem volna rámutatni, hogy miképpen tesz szert alapvető fontosságra a fiatal Boccaccio poétikájában a Szerző mint kultúraformáló figura.

The Boccaccian View – Memory and Eros in the *Amorosa visione*

This early poem of Boccaccio tells a dream, in which a gentle lady sent by Cupido appears to the poet-protagonist and invites him for a walk in a noble palace. In this allegorical excursion the elements of the immaterial cultural heritage transform in original configurations, in erotic visions of pictures, statues and women from the past.

In my paper I follow the look of the protagonist. I am reading the work of Boccaccio as an allegorical representation of the process of reminiscence. Considering the medieval theories about memory, my aim is to contribute to the complex picture of the originality of the Boccaccian perspective.

⁵⁹ Fontos különbség, hogy kísérője nem tart vele ezen az úton. Nincs tehát jelen a közelmúlt értelmezésében az ő szempontja. (Ld. az emlékezet-modusokat bemutató táblázatot)

Máté Ágnes

Férfias nők – nőtlen férfiak

Romeo De Maio *Donna e Rinascimento* című könyvéből származik az alábbi idézet, amelyből előadásom alapötletét vettem:

„A női közösségi tudat férfinosztaival volt tele. A nevelés, az irodalom és a szokások belenevelték a nőkbe a virago 'bátor ifjú nő; hősnő' és a virilis 'férfias' szavak felsőbbbőségét. Vesalius doktoron¹ kívül, aki a virago szót 'szörny' jelentésűre magyarázta, a nőt emelkedettnek, szinte tökéletesnek tartották, ha férfias volt. Ezt olvasom a humanistáknál, Boccacciótól Enea Silvioig, Lorenzo il Magnificótól Polizianóig, Erasmusig, Castiglianótól Aretinóig, de a szenteknél is.”²

De Maio általánosításából én három példát szeretnék kiemelni, az általa is idézett Boccaccio- és Enea Silvio Piccolomini-hősnő mellett egy Petrarca-hősnőt is megvizsgálva. Első példámul Giovanni Boccaccio *De mulieribus claris* című művének azon nőalakjai szolgálnak, akik valamiképpen megkapják a szerzőtől a *virago* vagy *virilis* jelzőt. Megfigyeléseim szerint Boccaccio csupán két nőt említ viragóként e művében, a XXXII. fejezetben szereplő amazonkirálynőt, Penthesileát, és a XLII. fejezet főszereplőjét, a karthágói Didó királynőt. Az amazonok már a görög mitológiában csodált és rettegett kivételt képeztek a nők között, hiszen nőiségüket nemcsak harcos életmódjukkal, de öncsonkításukkal is tagadni látszottak, így nem csoda, hogy Penthesilea a férfias hősnő egyik példája Boccacciónál is.

Ennél érdekesebb viszont Elissa története, aki férje, Syceus halála után saját kapzsi bátyjától, Pygmaliontól tartva elmenekült szülővárosából és „női gyengeségét elhagyva, férfias erővel szilárdította meg lelkét, ami miatt ezután kiérdemelte a Didó nevet, amely főnóciái nyelven azt jelenti, mint a latin virago; és először is a város előkelői közül sokakat, akikről tudta, hogy

¹ A padovai Andreas Vesaliusról van szó, aki 1543-ban jelentette meg nagyszabású anatómiai művét *De humani corporis fabrica* címmel.

² DE MAIO, Romeo, *Donna e Rinascimento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, 91.

„La comune coscienza della donna era di nostalgia del maschio. Pedagogia, letteratura e costume le inculcavano il fastigio delle parole virago e virile. A parte il maestro di Vesalio, che spiegava virago per mostro, una donna era ritenuta elevata, quasi perfetta, se virile. Lo leggo negli umanisti, da Boccaccio a Enea Silvio, a Lorenzo il Magnifico a Poliziano, a Erasmo, al Castiglione all'Aretino, ma anche nei santi.”

különböző okokból neheztelnek Pygmalionra, saját pártjára állított”.³ Vagyis a férje oldalán gyenge Elissa már megövezgyülve mutat férfias keménységet és bölcsességet, és ezzel érdemli ki új nevét, amely maga is azt jelenti ’bátor, ifjú nő’. Ezután fivére ellenségeivel szövetségbe – fűzi tovább a mese szálát Boccaccio – és kincseit hajóra rakva a Ciprus szigetétől távoli partokon egy új fényes várost alapít, amelynek Karthágó lesz a neve. Nagy bölcsességgel kormányozza népét, és szem nem látta szépségének, fül nem hallotta erényének és tisztaságának egész Afrikában híre meggy.⁴ Mivel az afrikai népek módfelett kéjvágyóak, Mauritánia királya megkívánja Didót, és háborúval fenyegeti a várost, amennyiben a királynő nem lesz a felesége. A karthágóiak azonban tudják, mennyire ragaszkodik a királynő tisztaságához, és ezért nyílt kérés helyett csellel próbálják férjhez adni őt. Didó azonban rájön a csalásra, és maga is csellel folytatódik: egy hatalmas máglyát készített, mintha házassági áldozatot mutatna be, az összegyűlt tömeg előtt ruhájából egy kést ránt elő, azzal keresztüldöfve szívét, Syceust magához hívva így kiált fel: — *Prout vultis cives optimi, ad virum vado* — Ahogy akarjátok, kiváló polgárok, férjemhez megyek!⁵ — és tiszta vérét hullatva hanyatlik a halálba.

Ahogy láthatjuk, Boccaccio történetében szó sem esik Didó királynőnek a trójai Aeneas iránti szerelméről, amelyet Vergilius énekelt meg; éppen ellenkezőleg, Boccaccio hangsúlyozza, hogy Didó „adveniente Enea troiano nunquam viso, mori potius quam infringendam fore castimoniam rata” (az érkező trójai Aeneas sosem látta, és inkább magát halva, mint tisztaságát törve látni akarta), és éppen azért választotta a halált, hogy tisztaságát megőrizze.⁶ Boccaccio a keresztény nők elé állítandó pozitív példaként meséli el Didó esetét,⁷ aki „potuit mori ne viveret impudica” (meg tudott halni, nehogy szemérmetlenül éljen), és aki számára a férjnek tett szent házassági eskü nem vesztette érvényét Syceus halálával sem, nem úgy, mint azoknál a magukat egyébként kereszténynek valló nőknél, akik éppen tisztaságuk megőrzésére, vagyonuk megtartására, vagy fiatal korukra hivatkozva lépnek újabb és újabb házasságra. Boccaccio Didó-történetének mélyén

³ „(...) posita feminea mollicie et firmato in virile robur animo, ex quo postea Didonis nomen meruit, Phenicum lingua sonans quod virago latina, ante alia non nullis ex principibus civitatum, quibus variis ex causis Pygmalionem sciebat exosum, in suam deduxit sententiam.” Ha külön nem tüntetjük fel, a latin Boccaccio- idézetek a következő helyről valók: BOCCACCIO, Giovanni, *De mulieribus claris* = <http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000947/bibit000947.xml>

⁴ „(...) ipsa inclita fama pulchritudinis invise et inaudite virtutis atque castimonie per omnem Affricam delata est. Quam ob rem, cum in libidinem pronissimi homines Affri sint, factum est ut Musitanorum rex in concupiscentiam veniret eiusdem eamque quibusdam ex principibus civitatis sub belli atque desolationis surgentis civitatis denunciatione, ni daretur, in coniugium postulavit.” BOCCACCIO, Giovanni, *I. m.*

⁵ „Que cum omnia pro votis egisset, cultro, quem sub vestibus gesserat, exerto ac castissimo appposito pectori vocatoque Syceo inquit: — Prout vultis cives optimi, ad virum vado —. Et vix verbis tam paucis finitis, summa omnium intuentium mestitia, in cultrum sese precipitem dedit et auxiliis frustra admotis, cum perfodisset vitalia, pudicissimum effundens sanguinem, ivit in mortem.” BOCCACCIO, Giovanni, *I. m.*

⁶ E tekintetben Boccaccio ugyanazt a véleményt képviseli, mint Petrarca, aki egy Federico Aretinónak szóló levelében (Seniles IV, 5), és a Triumphi című művében is elmondja, hogy Dido és Aeneas sosem találkoztak, s így szerelem sem szövődhetett köztük. Idézet a levélből: „Nè vissero ad un tempo, nè si poteron conoscere fra loro Didone ed Enea; chè morto era questi da forse trecento anni allorchè quella nacque, siccome sanno pur bene tutti coloro che si conoscono alcun poco di cronologia, delle istorie di Cartagine e della Grecia, e lessero non i soli commentatori di Virgilio, ma i libri ancora de’ Saturnali.” Valamint idézet a Triumphus Pudicitie vonatkozó sora eredetiben, és Hárs Ernő fordításában is: „e veggio ad un lacciuol Giunone e Dido, / ch’amor pio del suo sposo a morte spinse / non quel d’Enea com’è ’l publico grido; s mint Júnót, láttam Didót láncra verve, / kit hitvesi hűség üzött halálba, / nem Aeneas, mint a hír zengi szerte.” Lásd: Francesco PETRARCA, *Diadalmenetek, Triumphi*, Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 2007, 48–49.

⁷ „O pudicitie inviolatum decus! O viduitatis infracte venerandum eternumque specimen, Dido! In te velim ingerant oculos vidue mulieres et potissime christiane tuum robar inspiciant;” BOCCACCIO, Giovanni, *I. m.*

azonban talán némi ellentmondás is lappang: Elissa, aki férjével az oldalán még minden ízében nő volt, csak özvegyiségben tudott kiteljesedni, azaz férfias lelkületűvé válni, és talán éppen ez a tulajdonsága az, amely hozzásegítette, hogy mintaszerű, élete árán is özvegyiségében kitartó, hűséges és érnyes nő váljék belőle.

Második példám a házassági hűség története, a *Dekameron* tizedik napjának tizedik novellája, Gualtieri és Grizelda esete. A történetet Francesco Petrarca latinra fordította *De insigni obedientia et fide uxor* (*Seniles* XVII, 3.) címmel, és saját verziójában Boccaccióénál sokkal árnyaltabban festette meg a főszereplők alakját. Ennek alátámasztására idézem itt a Grizelda kiválasztásáról szóló részt Boccacciótól Révay József illetve Jékely Zoltán, Petrarcától pedig saját fordításomban.

„Gualtieri már jó darab ideje kedvét lelte bizonyos szegény leányzóban, ki kastélyától nem messzire, valamely faluban lakott, s mivel szépségén is megakadt a szeme, úgy vélte, hogy ezzel igen boldog lehetne élete; miért is nem sokat keresgélt tovább, hanem feltette magában, hogy ezt veszi feleségül; elhívatta tehát atyját, ki földhözragadt szegény ember volt, s megegyezett véle, hogy leányát feleségül veszi.”⁸

„Palotájától nem messze volt egy falu, melyet néhány szegény paraszt lakott, akik közül a legszegényebb egy Ianiculus nevű férfi volt; de mivel az égi kegyelem gyakran meglátogatja a szegények kunyhóját is, úgy történt, hogy született neki egy Grizelda nevű leánya, aki testi szépségben is igen kiváló volt, erkölcsének és lelkének tisztaságában azonban oly értékes, hogy senki hozzá hasonló. A leány szerény kosztón, mindig a legnagyobb nélkülözésben nevelkedett, nem ismervén semmiféle élvezetet, s nem gondolt sosem lágyságra sem hívságra, hanem férfias és érett lélek rejtőzött szűzi keblében. (...) A gyakran arra járó Valterius erre a leánykára vetette olykor szemét, de nem ifjonti kéjvágyból, hanem érett megfontolásból, s éles elmével kifürkészte a leány nemét és korát meghaladó nagy erényeit, melyeket a köznép szeme elől elrejtettek nyomorúságos életkörülményei.” (Kiemelés tőlem, M. Á.)⁹

Mint láthatjuk, Boccaccio szövege meglehetősen tömören meséli el a Grizelda kiszemeléséről szóló részt, Petrarcáé azonban részletesen bemutatja a leány nevelését és ő teszi hozzá azt az igen fontos megjegyzést is, ami miatt témánkhoz kapcsolódik: Grizeldának virilis senilisque animus virgineo latebat in pectore (férfias és érett lélek rejtőzött szűzi keblében), amely meghazudtolta

⁸ BOCCACCIO, Giovanni, *Dekameron*, ford. RÉVAY József, JÉKELY Zoltán = <http://mek.niif.hu/00300/00334/html/02.htm#220>. „Erano a Gualtieri buona pezza piaciuti i costumi d'una povera giovanetta che d'una villa vicina a casa sua era, e parendogli bella assai, estimò che costei dovesse potere aver vita assai consolata; e per ciò, senza più avanti cercare, costei propose di volere sposare: e fattosi il padre chiamare, con lui, che poverissimo era, si convenne di tórle moglie.”

⁹ Amennyiben nem tüntetjük fel külön, a latin nyelvű Petrarca-idézetek mind az alábbi helyről származnak: PETRARCA, Francesco, *Epistole seniles* = <http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000342/bibit000342.xml>. „Fuit haud procul a palatio villula paucorum atque inopum incolarum, quorum uni omnium pauperrimo Ianicole nomen erat; sed ut pauperum quoque tuguria nonnunquam gratia celestis invisit, unica illi nata contigerat Griseldis nomine, forma corporis satis egregia, sed pulcritudine morum atque animi adeo speciosa ut nichil supra. Hec parco victu, in summa semper inopia educata, omnis inscia voluptatis, nil molle nil tenerum cogitare dixerat, sed virilis senilisque animus virgineo latebat in pectore. (...) In hac virgunculam Valterius, sepe illac transiens, quandoque oculos non iuvenili lascivia sed senili gravitate defixerat, et virtutem eximiam supra sexum supraque etatem, quam vulgi oculis conditionis obscuritas abscondebatur, acriter penetrant intuitu.”

nőiségét és zsenge korát, és ez a tulajdonsága volt az, amely megragadta Gualtierit. Azt hiszem, éppen ez az a tulajdonsága is, amely segítségével képes elviselni mindazokat a csapásokat, amelyet gyermekei látszólagos elemésztsége, végül a palotából való kiutasítása és házassága érvénytelenítése jelentenek számára. A történetet mindannyian jól ismerjük Istvánfi Pál tolmácsolásában, ezért csak azt a helyet szeretném még felidézni, amikor a már Boccacciónál is hihetetlenül engedelmes Grizelda a kislíú elvesztésekor egy hosszú orációban biztosítja urát hűségéről. Ismét latinból, saját fordításomban:

„És megmondtam – szölt Grizelda –, és elismétlem, semmit sem akarhatok, vagy nem akarhatok a te akaratodon kívül, és valójában e gyermekekben sem leltem semmi egyebet, csak munkát (...). És valóban, ha a te jövődó kívánságaidnak előbb tudója leszek, akármi legyenek is ezek, hamarabb elkezdem majd akarni és elkezdek rájuk vágyini, mint hogy te akarnád őket; most pedig, mivel óhajodat megelőzni nem tudom, örömet követem. Halljam bár óhajodat, mely halálatot kívánja, jó szántamból halok meg, egyetlen dolog sem, maga a halál sem fog felérni szerelmünkkel.”¹⁰

Tudjuk, hogy a feltétlen engedelmesség petrarcai történetét gyakran olvasták Isten és ember viszonyának allegóriájaként, mégis láthatjuk például Istvánfinál, hogy Grizelda személyére a házasszonyok elé állítandó példaként tekintettek,¹¹ bár azért a petrarcai latinban ott lebeg a kétség, hogy lehet-e ilyen megátalkodott makacssággal próbára tenni egy asszony hűségét, és szabad-e ilyen mértékű engedelmességet elvárni bárkitől is.¹²

Dolgozatom utolsóként vizsgált nőalakja Enea Silvio Piccolomini *Historia de duobus amantibus*ának Lucretiája, akinek történetét Pataki Névtelen változatában magyarul is ismerhetjük. A latin szövegben Piccolomini Lucretia testi szépségének hosszas taglalása után belső tulajdonságaira tér át, s így jellemzi hősnőjét: „Non timida, non audax, sed temperatum verecundiae metum, virilem animum femineo in corde [szövegahagyomány többségében], corpore [néhány kiadásban] gerebat.”¹³ (Nem volt félénk, sem merész, de szeméremtől vezérelt mérsékelt félelem jellemezte, és férfias lelket hordozott női keblében, illetve testében.). Piccolomini a novella női főszereplőjének ezt a tulajdonságát, akárcsak Lucretia nevét, Valerius Maximustól veszi át. A római Lucretiát, Collatinus feleségét Tarquinius megerőszakolja, és az asszony szegényében

¹⁰ „Et dixi, aít, at repeto, nichil possum seu velle seu nolle nisi quod tu, neque vero in his filiis quicquam habeo preter laborem. (...) Nempeque, si future tue voluntatis essem prescia, ante etiam quicquid id esset et velle et cupere inciperem, quam tu velles; nunc animum tuum, quem prevenire non possum, libens sequor. Fac sentiam tibi placere quod moriar, volens moriar, nec res ulla denique nec mors ipsa nostro fuerit par amori.” PETRARCA, Francesco, *I.m.*

¹¹ Istvánfi széphistóriája így kezdődik: „Egy krónikát mondok, urak, hallgassátok! / Kinek talám mását ti nem hallottátok, / Egy olasz leánról, kin csudálkozhattok, / Asszony-házastoknak példájul adhattok.” Balassi Bálint és a 16. század költői I., VARJAS Béla szerk., Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979, 140.

¹² „Cepit, ut fit, interim Valterium, cum iam ablactata esset infantula, mirabilis quedam (quam laudabilis doctiores iudicent) cupiditas, sat expertam care fidem coniugis experiendi altius et iterum atque iterum retentandi.” (Eközben Valterium, úgy esett – a kislányt már elválasztották –, egy különös (és hogy mennyire dicséretes, ítéljk meg a bölcsebbek) vágy szállta meg, hogy kedves felesége már eléggé kipróbált hűségét még mélyebben és újra és újra próbára tegye. Fordítás tölem, M. Á.) „Poterant rigidissimo coniugi hec benivolentie et fidei coniugalis experimenta sufficere; sed sunt qui ubi semel inceperint, non desinant; imo incumbant hereantque proposito.” (A házastársi érzélem és hűség ilyen próbái kielégíthettek volna egy még oly rideg férjet is; de vannak, akik ha egyszer elkezdenek valamit, abba nem hagyják, sőt ragaszkodnak célkitűzésükhöz és megátalkodnak benne. Fordítás tölem, M. Á.) PETRARCA, Francesco, *I.m.*

¹³ PICCOLOMINI, ENEA SILVIO, *Historia de duobus amantibus*, a cura di D. PIROVANO, Edizioni dell’Orso, 2001, 24.

öngyilkosságot követ el, ezzel a házastársi hűség és tisztaság példaképévé válik (Nulla impudica Lucretiae exemplo vivet. Egyetlen szemérmetlen se éljen Lucrteia példáján.).¹⁴ Piccolomini látszólag ironikusan éppen házasságtörést elkövetni készülő hősnőjének adja e nevet, de akárcsak római elődjére, rá is igaznak tartja, hogy az asszony férfias lelke a gonosz szerencse hibájából került női testbe.¹⁵ És bár a bevett társadalmi normák szerint házasságtörővé válik, akárcsak római névrokona, a siénai Lucretia is a hűség mintaképe, hiszen mint a boccacciói Didó, vagy a petrarcái Grizelda hűségének, az ő hűségének és kitartásának alapja is a feltétlen szerelem. Lucretia negyedik levelében ekképpen esküszik hűséget Eurialusnak: Vicisti, iamque tua sum. [...] In amorem iam tuum venio. [...] Do iam me tibi tuamque sequor fidem. Nec tua esse incipio, nisi ut sim perpetuo tua.¹⁶ (Győztél, immár tiéd vagyok. [...] Immár szerelmed alá hajtottál. [...] Immár neked adom magam, s hitedet követem. S tiéd sem kezdek lenni, csak úgy, hogy örökre tiéd legyek.) Az alapvető különbség persze a másik három heroína és siénai Lucretia között az, hogy míg előbbieik számára szerelem, házasság és hűség szorosan egymáshoz kötődő fogalmak, addig az utóbbi szerint már csak a szerelem és a hűség járnak együtt, ahogy erről Eurialusszal való első személyes találkozásakor vall: Dum spiritus hos regit artus, praeter te nemo Lucretiae potens erit, ne maritus quidem — si rite maritum appello, qui mihi invitae datus est et in quem animus numquam consensit meus.¹⁷ (Míg lelkem irányítja tagjaim, rajtad kívül senkinek nem lesz hatalma Lucretia felett, még férjemnek sem — ha a szokás miatt férjemnek hívom azt, kit akaratom ellenére adtak nekem, s kivel lelkem sohasem egyezett.) A szerelem és hűség összetartozásának eszméjét Piccolomini Lucretiája végig következetesen képviseli, és ahogy a római Lucretiának van bátorsága a halált választani, mikor hűségét önhibáján kívül is veszve érzi, a siénainak van bátorsága a halált választani, mikor szerelmét veszíti el. A siénai Lucretia ily módon, a történetében rejlő minden ellentmondás ellenére is méltó utódjává válik a rómainak, és a Didók és Grizeldák sorába emelkedik.

Dolgozatom elején Romeo De Maio soraiból indultam ki, és itt a végén az ő gondolatait szeretném kiegészíteni. De Maio azt írja,¹⁸ hogy Boccaccio *De mulieribus claris*ában nem ideális nőket ír le az utánczás célzatával, hanem úgy mutatja be őket, mint véletlen eseteket a definíció általánosságával szemben. Véleményem szerint a fentebb bemutatott nőalakokat férfias erényeiken kívül az köti össze, hogy férfias viselkedésükkel mindannyian szélsőséges élethelyzetben teljesednek ki, de ugyanakkor egyikük kiteljesedése sem válik a javukra, egyikük története sem tölti el igazán jó érzéssel az olvasót: Didó megöngyögyül, és hűségének ára a halála, Grizeldát egy szadista férj kínozza, Lucretiát pedig elhagyja egy gyáva karrierista. A példaértékű nők felmagasztalása egyúttal a hozzájuk tartozó férfiak kritikája is. De talán a férfiak szerencséjére e kiváló nőket halhatatlanná

¹⁴ LIVIUS, Titus, *Ab urbe condita*, I 58, 10. = <http://www.thelatinlibrary.com/livy/liv.1.shtml#58>

¹⁵ VALERIUS MAXIMUS, *Factorum et dictorum memorabilium libri novem*, VI 1,1: „Dux Romanae pudicitiae Lucretia, cuius virilis animus maligno errore fortunae muliebre corpus sortitus est.” = <http://www.thelatinlibrary.com/valmax6.html>

¹⁶ PICCOLOMINI, Enea Silvio, *I.m.* 56.

¹⁷ UO., 66.

¹⁸ DE MAIO, *i.m.*, 161. „L’umanista non descrive donne ideali con l’intento dell’imitazione, ma le propone come casi, contro l’universalità della definizione.”

tevő szerzők – Isten és ember előtt mind nőtlen férfiak¹⁹ – személyes tapasztalatból is jól tudták, talán kicsit hálásak is voltak érte, hogy – De Maio szavait átfogalmazva –, hősnők nem annyira a nők által utánozott exemplumok voltak, mint inkább a *per definitionem* női nem kivételei, akik erősítették azt a bizonyos szabályt.

Donne virili: Didone, Griselda, Lucretia

Uomini celibi: Boccaccio, Petrarca, Piccolomini

L'opera intitolata *De mulieribus claris* di Giovanni Boccaccio contiene breve descrizioni delle vite di diverse donne famose oppure famigerate, ed è compagna della *De casibus virorum illustrium*, cui a sua volta racconta le storie degli uomini famosissimi. Forza, coraggio e costanza – sono caratteristiche attribuibili ad una femmina solo in casi rari. Ma le donne appartenenti a questa minoranza devono essere lodate oppure biasimate? Può avere ragione di essere una donna, che ha delle virtù maschili, e come può vivere nel matrimonio? In questo mio saggio vorrei discutere sul significato dell'espressione „femina/mulier virilis”, attraverso l'esame di quest'aspetto di tre figure femminili. Come sono descritte la regina Didone della *De mulieribus claris*, la Griselda, la quale apparisce la prima volta nel *Decamerone* e poi un po' trasformata dal Petrarca, e la Lucretia dell'*Historia de duobus amantibus* di Enea Silvio Piccolomini?

¹⁹ Mint az köztudott, Boccaccio, Petrarca és Piccolomini sem lépett soha törvényes házasságra, de a gyermekáldás egyiküket sem kerülte el. Boccacciónak bizonyos források szerint öt törvénytelen gyermeke született különböző asszonyoktól, Petrarcának pedig egy Giovanni nevű fia és egy Francesca nevű lánya volt, akiket a IV. Károly császártól kapott palotagrófi címe jogán törvényesített. *Világirodalom*, Pál József szerk., Budapest, Akadémiai Kiadó, 2005, 311., 314. Piccolomininek két fia született: az egyik angliai utazása során, a másik pedig, akinek egy Elisabeth nevű, szintén angol férjes asszony volt az anyja, Strassbourghban, Piccolomini ottani orátorsága harmadik évében, 1443 körül. DÉVAY J. I., *Aeneae Sylvii De duobus amantibus historia cento ex variis*, Budapest, Heisleri, 1904, 53–54.

Középkor, reneszánsz, barokk

Genealogia deorum gentilium Filippo di Giuliano Margaret de Navarre Pampinea Numenius Aeneas Wirtelsbach Lajos Pier Paolo Pasolini Gismunda Jacopo del Sellaio Griselda Nastagio degli Onesti Hypermetra Fulgentius Galeotto Paolo Francesca Horatius Nino Borsellino Sólyompesenye Beltrando del Poggetto Pucci **Boccaccio** Carmina Burana Pygmalion Pietro della Corvara Historia elegantissima Matteo Bandello Camilla Bentivoglia e Gonzaga William Hogarth Machiavelli De Pictura Guido degli Anastagi Francesco Petrarca Castiglione Filippo Lippi Decameron Cicero Familiares Seniles Medici Liber sine nomine Bini Aristoteles Raimundus Lullus Syceus Albertus Magnus Elena Giovanni Boccaccio John of Salisbury Bartholomeus Anglicus Leon Battista Alberti Niklas von Wyle Avicenna Boethius Geoffrey Chaucer Quintus Gabriele Baldassari Botticelli **Középkor, reneszánsz, barokk** Dante Alighieri Guigielmo Rossiglione Johann Zainer De mulieribus claris Aretino De plurimis claris selectisque mulieribus Giacomo Filippo Foresti Johannes Ravisius Lucretia Giovanni Sabadino degli Arienti Gynevera de le clare donne Griselda Petrarca Jean d'Albret De insigni oboedientia et fide uxoria Isotta Nogarola Aragoniai Beatrix Vittorio Zaccaria Gualtieri Niccolò Acciaiuoli Atticus Habsburg Szép Frigyes Virginia Brown Enca Silvio Piccolomini Violante Erasmus Rómer Floris Titus Livius Supplementum chronicarum **XX. század** Lorenzo il Magnifico Filoména Bertrand du Pouget Isabella D'Este Penthesilea Bartolomeo di Giovanni Jacopo del Sellaio Francis William Bain Heptameron Der somno et vigilia Pollaiuolo Todorov Babilon Giorgio Vasari Pancsatantra

A Babilon-toposz Petrarcánál és Boccacciónál

1344 telén Obizzo d'Este csapatai ostrom alá vették Parma városát. A körülbelül egy éve itt tartózkodó Petrarca 1345 februárjában úgy határozott, hogy elhagyja a várost és visszatér Provence-ba. Kalandos körülmények között, nem minden veszedelemtől mentesen sikerült átjutnia az ostromgyűrűn, és Bolognába, majd Veronába utazott. Itt egész további munkásságára kiható felfedezést tett: a káptalani könyvtárban rábukkant Cicero leveleinek mintegy a felére, az Atticushoz, Brutushoz és Quintushoz írt episztolákra.¹ Ekkor született meg a költőben a gondolat, hogy saját leveleit is összegyűjtse és elrendezze. Kezdetben mindössze két gyűjteménnyel számolt: prózai és verses episztoláit kívánta elkülöníteni. A hosszú évekig tartó, több fázisban végrehajtott munka során azonban a prózai levelek gyűjteményét tovább tagolta: a Baráti levelektől (*Familiares*) elkülönítette az Öregkori leveleket (*Seniles*), valamint egy 19 levélből álló kis könyvecskét, amely *Liber sine nomine* (Cím nélküli könyv / Címzett nélküli levelek)² név alatt maradt ránk.³ A gyűjtemény 1342 és 1359 között papírra vetett, politikai témájú, erősen polemikus jellegű írásokat tartalmaz, amelyek nagy többségükben az avignoni pápai udvarral szemben fogalmaznak meg éles kritikát. A gyűjteményt bibliai és klasszikus forrásokból merített, gyakran nehezen megfejtethető szimbólumok rendszere szövi át. Ezek közül kétségtávol a Babilon-kép a legmarkánsabb.

Rövid tanulmányomban két fő kérdésre keresek választ: hogyan használja fel és alakítja át Petrarca a *Liber sine nomine*-ben a mezopotámiai városhoz fűződő régi toposzt; illetve mi a célja ezzel az irodalmi fogással és magának a gyűjteménynek az összeállításával? Kitérek arra is,

¹ A Cicero-levelek felfedezésével kapcsolatban ld. Ugo DOTTI, *Vita di Petrarca*, Roma–Bari, Laterza, 2004³, 130–134, vö. *Familiares* XXIV, 3, 1, Francesco PETRARCA, *Le Familiari*, IV, ed. Umberto BOSCO, Firenze, Sansoni, 1942, 225.: Franciscus Ciceroni suo salutem. Epystolas tuas diu multumque perquisitas atque ubi mimime rebar inventas, avidissime perlegi.

² A cím értelmezésével kapcsolatban nincs egyetértés a kutatók között. Van, aki a „sine nomine” kitételt az egyes levelekre értelmezi (Címzett nélküli levelek), és van, aki a korabeli kézíratos hagyomány alapján az egész műre (Cím nélküli könyv), ld. Gabriele BALDASSARI, *Unum in locum: Strategie macrotestuali nel Petrarca politico*, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2006, 33–34. Monográfiájában Gabriele Baldassari meggyőző érveket hozott fel a gyűjtemény „liber” jellegével kapcsolatban, így a második értelmezés valószínűbbnek látszik, a kérdés azonban korántsem tekinthető lezártnak.

³ A levélgyűjtemények, elsősorban a *Familiares* keletkezéséről ld. Giuseppe BILLANOVICH, *Petrarca letterato I.: Lo scrittoio del Petrarca*, Roma, Edizioni di „Storia e Letteratura”, 1947, 3–55, Roberta ANTIGNINI, *Il progetto autobiografico delle *Familiares* di Petrarca*, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2008, 31–35.

hogy a vizsgált toposz hogyan jelenik meg Boccacciónál: e tekintetben volt-e hatása Petrarcának „legnagyobb tanítványára”? Végül fel kívánom vázolni Gabriele Baldassari kutatási eredményeit Boccaccio szerepéről a *Liber sine nomine* keletkezésében.

A tizedik *Sine nomine* levélben a költő így fordul a címzetthez, barátjához, Francesco Nellihez:

„Csodálkozol leveleim keltezésén, s joggal, mert a Babilon szót olvasva azt fontolgatod magadban: hogyan, hiszen csak kettő van? Az egyik hajdanában az asszíroknál volt, ahol Szemirámisz neve vált ismertté, a másik, amelyik még most is virágzik Egyiptomban, és Kambüszész volt az alapítója. Tehát miféle ismeretlen Babilon nevét találják eléd?”⁴

A passzusban említett két Babilon közül az egyik a jól ismert mezopotámiai város, a másik pedig a mai Kairó, amelyet a középkori Nyugaton egyiptomi Babilonnak neveztek. Petrarca ezekről magától értetődő módon beszélhetett, hiszen művelt középkori ember lévén Nelli is hallott róluk. De nemcsak ő, hanem Boccaccio is tudatában volt a két Babilon létezésének. A *Filocoló*ban egy helyen ugyan még annak rendje és módja szerint összekeverte a kettőt,⁵ a *Genealogie deorum*ban pedig a rendelkezésére álló források alapján nem tudta eldönteni, hogy az adott esemény melyik Babilonban történt;⁶ de az *Isteni színjáték*hoz írt magyarázataiban már világosan elkülöníti a két várost: az egyiket Szemirámisz építette újjá, a másikat Kambüszész alapította.⁷

A helyzetet tovább bonyolítja, hogy a középkorban Babilon nemcsak földrajzi hely volt, hanem szimbólum is: nevéhez a profetikus és apokaliptikus irodalom a bujaság, a bűn képzetét társította; egy plasztikus retorikai képpel feslett nőként ábrázolták. A később „babiloni szajha” néven elhíresült kép Ezekiel könyvében tűnik fel, de ő Jeruzsálemet illeti vele, amiért paráznaságra adta magát „minden arramenőnek”.⁸ A babiloni fogság idején azonban Sion–Jeruzsálem a zsidó nép honvágyának tárgyává, „legfőbb örömevé”⁹ válik, amivel párhuzamosan a száműzetés színhelye, Babilon negatív konnotációt nyer, hogy aztán a Jelenések könyvében végérvényesen a bűn szimbólumává váljon: a szajha-metaforát a könyv szerzője a mezopotámiai város nevével kapcsolja össze.¹⁰ Az új Jeruzsálem, Isten hajlékának leírásával pedig megszilárdul – némi leegyszerűsítéssel élve – a bűn és az erény városának dichotómiája, amely nagy népszerűségre tesz szert a későantik és a középkori keresztény irodalomban.

⁴ *Sine nomine* 10, 1, *Petrarca levelei: Szemelvények Petrarca leveleiből*, szerk., ford. KARDOS Tibor, Budapest, Gondolat, 1962, 190. A *Liber sine nomine* latin szövegét Ugo Dotti kétnyelvű kiadása alapján idézem: Francesco PETRARCA, *Sine nomine: Lettere polemiche e politiche*, ed. Ugo DOTTI, Roma–Bari, Laterza, 1974, az egyes levelek tagolása azonban Rebecca Lenoir kiadását követi: PÉTRARQUE, *Sans titre. Liber sine nomine. 1342–1361*, ed. Rebecca LENOIR, Grenoble, Jérôme Millon, 2003. A magyarul már megjelent levelek esetében mindig Kardos Tibor idézett válogatáskötetét használok.

⁵ *Filocolo* III, 56, 1–6, Giovanni BOCCACCIO, *Filocolo*, ed. Antonio Enzo QUAGLIO = *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, ed. Vittore BRANCA, I, Milano, Arnoldo Mondadori, 1967, 45–676: 333–334 és 8. j.

⁶ *Genealogie deorum* II, 21, 1–3, Giovanni BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium*, ed. Vittorio ZACCARIA = *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, ed. Vittore BRANCA, VII–VIII, Milano, Arnoldo Mondadori, 1998, 13–1813: tom. 1. 224.

⁷ *Esposizioni sopra la Comedia di Dante* V, esp. litt. 64, Giovanni BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, ed. Giorgio PADOAN = *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, ed. Vittore BRANCA, VI, Milano, Arnoldo Mondadori, 1965, 295.

⁸ Ez. 16, 15–63, idézet: 16, 15. A Bibliát az alábbi kiadás szerint idézem: *Ó- és Újszövetségi Szentírás a Neovulgáta alapján*, ford. FODOR György, GYÜRKI László stb, Budapest, Szent Jeromos Bibliatársulat, 1997.

⁹ Zsolt. 136, 6.

¹⁰ Jel. 17, 5: A [parázna asszony] homlokára ez a név, ez a titok volt írva: a nagy Babilon, a paráznaságoknak és a föld utálatosságainak anyja.

A zsidó-keresztény hagyományból kiindulva az egyes írók különféleképpen magyarázták a két város szimbólumát. Volt, aki az emberi lélekben küzdő felekként láttatta őket, mások konkrét földi városokkal azonosították a bibliai Babilont és Jeruzsálemet. A legeredetibb értelmezést talán Szent Ágoston – Petrarca kedvenc keresztény írója¹¹ – adja.¹² A 64. zsoltárhoz írt magyarázatában Hippo püspöke a konkrét és az eszkatologikus értelmezésen túl az emberi nem két csoportjával azonosítja a két várost. Babilon lakói kizárólag a földi javakat keresik, míg Jeruzsálem polgárai a menny után vágyakoznak.¹³ Bár az utóbbiak is e világon élnek, mégis idegenek (*peregrini*) benne; a hazájuktól távollevők honvágya jellemzi őket, mint a zsidókat Babilonban Sion utáni vágyakozásuk.¹⁴

Babilon szimbolikáját még részletesebben fejti ki Ágoston a 136. zsoltárhoz („*Ott ültünk Babilon folyóvizei mellett és sírtunk...*”) írt magyarázatában, amelyre Petrarca is hivatkozik a tizedik *Sine nomine* levélben:¹⁵

„És most, drága testvéreim, tekintsetek Babilon folyóvizeire! Babilon folyóvizei azok az evilági dolgok, amelyeket az emberek szeretnek, de amelyek múlandóak. Egy ember például szeretett földet művelni, hogy meggazdagodjon, ez foglalta le a lelkét, ez okozott neki gyönyörűséget. Figyelje csak meg az eredményt, és lássa, hogy amit szeretett, az nem Jeruzsálem alapja, hanem Babilon folyója! Egy másik így szól: „Jó dolog katonáskodni! A földművesek rettegnek a katonáktól, engedelmeskednek nekik, félik őket. Ha földművesnek állnék, félnék a katonáktól, ha katona leszek, a földművesek félnék majd tőlem.” Ó te balga! Babilon másik folyójába estél, amely még zavarosabb és még sebesebb. Azt akarod, hogy a nálad kisebbek féljenek tőled? Inkább féld a nálad nagyobbakat, mert váratlanul föled kerekedhet az, aki most fél tőled; és bizony sosem a nálad kisebbektől kell félned! „Jó dolog ügyvéddnek lenni – mondja a harmadik –, az ékesszólás óriási hatalom. Mindig vannak ügyfelei, akik pártfogójuk ékesszóló ajkán csüggnének, tőle várnak nyereséget vagy veszteséget, életet vagy halált, kárhozatot vagy üdvösséget.” Nem tudod, hová indultál: ez is Babilon egyik folyója, és amit hallasz, nem más, mint a kövekhez csapódó víz zúgása. Nézd, hogy rohan, nézd, hogy hull alá; és miközben nézed, vigyázz, mert elragad! „Szép dolog – mondja egy negyedik – tengerre szállni és kereskedni, megismerni számos tartományt, hasznot húzni mindenből, nem függeni városod hatalmasságaitól, örökre utazni, a tevékenységek és az országok változatosságával gyönyörködtetni a lelket, majd a felhalmozott javakkal gazdagon hazatérni.” Ez is Babilon folyója. Meddig marad meg jövedelmed? Meddig élvezheted, meddig ülhetsz nyugodtan azon, amit megszerzel? Minél gazdagabb leszel, annál jobban kell majd félned. Egy hajótörés megfoszt mindenedtől, és joggal jajveszékelsz majd Babilon

¹¹ Vö. Familiares II, 9, 8–15, Francesco PETRARCA, *Le Familiari*, I, ed. Vittorio ROSSI, Firenze, Sansoni, 1933, 92–94, Eugene F. RICE, Jr., *Saint Jerome in the Renaissance*, Baltimore–London, Johns Hopkins University Press, 1985, 137, Ugo DOTTI, *Petrarca civile: Alle origini dell' intellettuale moderno*, Roma, Donzelli, 2001, 38–39, DOTTI, *Vita...*, i. m., 34–42.

¹² Az eddigiekhez ld. még Marjorie O'ROURKE BOYLE, *Petrarch's Genius: Penitence and Prophecy*, Berkeley–Los Angeles–London, University of California Press, 1991, 82–84.

¹³ Ld. Enarrationes in Psalmos 64, 2, SANCTI AURELIUS AUGUSTINI *Opera omnia*, ed. J.–P. MIGNE, Turnhout, Brepols, reprint 1991 (Patrologiae Latinae [PL], 36), coll. 773–774, vö. Enarrationes in Psalmos 142, 3, SANCTI AURELIUS AUGUSTINI *Opera omnia*, ed. J.–P. MIGNE, Turnhout, Brepols, reprint 1991 (PL, 37), col. 1846.

¹⁴ A két város témájára Ágostonnál ld. még Peter BROWN, *Szent Ágoston élete*, ford. SÁGHY Marianne, Budapest, Osiris, 2003, 367–386.

¹⁵ *Sine nomine* 10, 2, *Petrarca levelei...*, i. m., 191.

folyójában, amiért nem akartál Babilon folyóvizei mellett ülni és sírni. Mások azonban, a szent Jeruzsálem polgárai, felismerve rabságukat, figyelik az emberek vágyait és gyönyöreit, és látják, hogy azok a tengerbe ragadják, vonszolják, korbácsolják őket; látják ezt, és nem vetik bele magukat Babilon folyóvizeibe, hanem Babilon folyóvizei mellett ülnek, és sírnak: azokat siratják, akiket elragad a víz, vagy magukat, amiért Babilonban kell élniük.”¹⁶

Főművében, a *De civitate Dei*-ben a hippói püspök a két város földi történetét is vizsgálja.¹⁷ Ebben a kontextusban Róma is Isten városának antitéziséként, *terrena civitas*ként, második Babilonként¹⁸ tűnik fel. Bár Ágoston így látszólag Róma-ellenes véleményt fogalmaz meg, valójában sokkal tágabb a koncepciója: Róma annak a *terrena civitas*nak az egyik megtestesítője, amellyel Isten városa minden időben szemben állt. Vagyis Róma *terrena civitas*, mint minden földi állam, de nem *a* *terrena civitas*, ez utóbbi ugyanis Ágostonnál egyértelműen a „test és az ember szerint élők” közösségét jelöli.¹⁹ Mindenesetre Ágostonnál (és más keresztény íróknál) egy új Babilon lép színre az itáliai főváros személyében.

Bár az egyházatya nem helyezett különösebb hangsúlyt Róma szerepére,²⁰ Petrarca számára minden Róma-bírálat, így a Babilonnal való azonosítás is elfogadhatatlan. Ő „kegyesnek, szentnek, királynőnek” tartja az Örök Várost,²¹ ezért vitába száll kedvenc keresztény írójával is. Sőt nem egyszerűen vitába száll vele, hanem Ágostont küldi vitába Ágoston ellen, vagyis a püspök szavait ütköztetve egymással, érvelését továbbszöve – időnként kiforgatva –, a hangsúlyokat áthelyezve

¹⁶ Enarrationes in Psalmos 136, 3–4, PL 37, i. m., coll. 1762–1763.: Tamen, carissimi, attendite flumina Babylonis. Flumina Babylonis, sunt omnia quae hic amantur et transeunt. Nescio quis amavit, verbis gratia, agriculturam ipsam exercere, inde ditescere, ibi occupare animum, inde percipere voluptatem; attendat exitum, et videat illud quod amavit non esse fundamentum Ierusalem, sed fluvium Babylonis. Alius dixit: Magna res est militare; omnes agricolae formidant eos qui militat, obsequuntur eis, tremunt eos: si fuero agricola, timebo militem; si fuero militaris, timebor ab agricola. O insane, in alium te Babylonis fluvium praecipitasti, et eum turbulentiore et rapacior. Timeri vis a minore, time maiorem: potest te ipso maior fieri subito, qui te timet; nunquam autem erit minor, quem debes timere. Advocatum esse, inquit, magna res est, potentissima eloquentia; in omnibus habere susceptos pendentes ex lingua deserti patroni sui, et ex eius ore sperantes vel damna, vel lucra, vel mortem, vel vitam, vel perniciem, vel salutem. Nescis quo te miseris: alius et iste fluvius Babylonis est; et quod multum sonat, strepitus aquae saxa percutit. Attende quia fluit, attende quia labitur; et si attendis quia fluit et labitur, cave quia trahit. Navigare, inquit alius, et negotiari magnum est; scire multas provincias, lucra undique capere, non esse obnoxium in civitate alicui potenti, semper peregrinari, et diversitate negotiorum et nationum animum pascere, et augmentis lucrorum divitem remeare. Fluvius est et iste Babylonis. Lucra tua quando stabunt? quando praesumpturus, quando securus eris ex his quae acquisis? Quanto eris ditior, tanto timidior. Uno naufragio nudus exibis, et recte te planges in flumine Babylonis, quia noluisti sedere et flere super flumina Babylonis. Alii ergo cives sanctae Ierusalem intellegentes captivitatem suam, attendunt humana vota et diversas hominum cupiditates hac atque illac rapientes, trahentes, impellentes in mare: vident haec, et non se mittunt in flumina Babylonis; sed sedent super flumina Babylonis, et flent super flumina Babylonis, vel illos qui rapiuntur, vel seipsos qui in Babylonia esse meruerunt.

¹⁷ BROWN, *Szent Ágoston*..., i. m., 370–371.: A két városról mindaddig csupán annak kapcsán gondolkodott, hogy milyen emberekből áll az egyház. [...] Most ugyanezeket a kérdéseket egy széles történelmi háttér előtt, századok zajló árával dacolva kellett vizsgálnia.

¹⁸ Ld. például *De divitate Dei* XVI, 17, SANCTI AURELI AUGUSTINI *De divitate Dei*, Turnhout, Brepols, 1955, II, 522; *De civitate Dei* XVIII, 2, *Uo.*, 594; *De civitate Dei* XVIII, 22, *Uo.*, 612.

¹⁹ Johannes VAN OORT, *Jerusalem and Babylon: A Study into Augustine's City of God and the Sources of His Doctrine of the Two Cities*. Leiden–New York–Köbenhavn–Köln, E. J. Brill, 1991, 129–131.

²⁰ A *De civitate Dei* nem politikai mű, nehéz belőle a szerző politikai nézeteire következtetni; a későbbi politikai értelmezések többsége belemagyarázás. VAN OORT, *Jerusalem and Babylon*..., i. m., 90–92.

²¹ *Sine nomine* 10, 1, *Petrarca levelei*..., i. m., 190.

foglalmaz meg az eredetivel ellentétes véleményyt.²² A Baráti levelek tizenötödik könyvében a költő azt fejtegeti, mennyire felháborítja őt azok véleménye, akik Rómát nyugati Babilonnak nevezték. Ágoston szerint is Rómát új Babilonként, az első Babilon leányaként alapították, de – folytatja Petrarca a szentet idézve – általa akarta Isten „a földkerekséget leigázni, valamint politikai és jogi egységet teremtvé helyreállítani a békét”.²³ Róma tehát az isteni gondviselés eszköze – forgatja ki a költő Ágoston szavait.²⁴ Ez a gondolat hangsúlyosan szerepel a negyedik *Sine nomine* levélben, amelynek fontosságát tükrözi, hogy eredetileg a gyűjtemény nyitó darabja volt:

„Mikor volt valaha oly nagy béke, oly nagy nyugalom, oly nagy igazság, mikor állt oly nagy tiszteletben az erény, mikor nyertek oly nagy jutalmat a jók és oly nagy büntetést a gonoszok, mikor voltak oly bölcsen irányítva a dolgok, ha nem azután, hogy a világnak csak egy feje lett, és ez a fő Róma volt? A béke- és igazságszerető Isten is pontosan ezt a korszakot tartotta méltónak arra, hogy egy szűztől megszülessen, és a földre látogasson!”²⁵

Petrarca azt kívánja ily módon bizonyítani, hogy Róma felemelkedése az Úr akaratából történt. Lehet, hogy a várost második Babilonként alapították, és mivel egy világbirodalom központjává vált, valóban rászolgált a „zűrzavar városa” névre, de ezt a nevet elveszítette, amikor „megszabadulva a hamis istenektől, befogadta az egyetlen igaz Isten nevét és kultuszát, és Leó pápa szavaival élve a bűnök tanítómesteréből az igazság tanítványává vált” – olvashatjuk a Baráti levelekben.²⁶

Az ágostoniértelmezés helyett Petrarca újazonosítást kínál: mivel a keresztény Róma megszünt Babilon lenni, helyette az új pápai székhely, Avignon lett a „bűn iskolája”.²⁷ Szimbolikájában ugyanakkor a költő felhasználja a hippói püspök zsoltármagyarázatait, és azokat a Jelenések könyvének képeivel ötvözve kíméletlen ítéletet mond a provençe-i városról:

„Te vagy az, akit a szent evangélista elragadtatásában látott. Te vagy, mondom, nem más, aki a nagy vizek fölött ülsz, egyrészt mert három folyó övez, ahogyan az Írás mondja, másrészt

²² Vö. Giuliana CREVATIN, *Roma aeterna = Petrarca e Agostino*, ed. Roberto CARDINI, Donatella COPPINI, Roma, Bulzoni, 2004, 131–151: 140–143.

²³ Familiares XV, 9, 7, FRANCESCO PETRARCA, *Le Familiari*, III, ed. Vittorio ROSSI, Firenze, Sansoni, 1937, 159 és De civitate Dei XVIII, 22, SANCTI AURELII AUGUSTINI *De civitate Dei*, i. m., 612.: ...per quam [scil. Romam] Deo placuit orbem debellare terrarum et in unam societatem rei publicae legumque perductum longe lateque pacare.

²⁴ A római birodalomnak az isteni gondviselés eszközeként való ábrázolása régi toposz a keresztény irodalomban. Eszerint Isten azért hagyta, hogy a rómaiak kiterjesszék uralmukat a földkerekség nagy részére, hogy könnyebbé tegye a kereszténység elterjedését. A középkori politikai gondolkodók közül Dante nagyon hasonló módon látja az Örök Város történelmi/üdv történeti szerepét, ő azonban a császári hatalom elsőbbségének igazolására használja fel ezt a teóriát. Ld. például Convivio IV, 5, Monarchia II, 4 és 11–12, Dante Alighieri *összes művei*, szerk. KARDOS Tibor, Budapest, Magyar Helikon, 1965, 274–277, 429–430 és 446–448.

²⁵ Sine nomine 4, 5, PETRARCA, *Sine nomine*..., i. m., 42.: Quando unquam tanta pax, tanta tranquillitas, tanta iustitia, tantus virtutis honor, tanta bonis premia, tanta malis supplicia, tam bene consultum rebus quam postquam unum caput orbis habuit caputque ipsum Roma fuit? Quo potissimum tempore amator pacis ac iustitiae nasci Deus ex virgine terrasque visitare dignatus est!

²⁶ Familiares XV, 9, 16, PETRARCA, *Le Familiari*, i. m., III, 160.: ...fallacibus diis exclusis, unius veri Dei cultum nomenque suscepit et, Leonis pape verbum mutuer, de magistra erroris facta est discipula veritatis.

²⁷ Rerum vulgarium fragmenta CXXXVIII, 2, FRANCESCO PETRARCA *Dalaskönyve*, szerk. KARDOS Tibor, Budapest, Európa Kiadó, 1967, 199. (Rónai Mihály András fordítása)

a veszendő kincsek és vagyonok sokasága miatt, amelyek fölött szemtelenül és gondtalanul terpeszkedsz, megfélelkezve az örök művekről...”²⁸

Sajátos transzláció eredményeként válik tehát Avignonból Babilon: a mezopotámiai város után Róma, tőle pedig a provençe-i központ nyeri el a zűrzavar városának „megtisztelő” címét. Szent Péter székhelyére pedig úgy vágnak vissza az igazak, mint a fogságban levő zsidók Jeruzsálembé. Az Avignon–Babilon azonosításhoz és a Róma–Jeruzsálem párhuzamhoz Petrarca egyaránt ragaszkodik szinte minden művében.²⁹

Bár nem Petrarca az egyetlen, aki a korabeli pápai székhelyet Babilonnal azonosította, a firenzei prehumanista körre, köztük Boccaccióra valószínűleg ő gyakorolt döntő hatást. Boccaccio korai műveiben ugyanis nem találjuk nyomát az „új Babilon” említésének, a Petrarcával való találkozás, és műveinek mélyebb ismerete után azonban többször fölbukkan nála a motívum. A *Genealogie deorum*³⁰ és a *De fluminibus*ban például a *Sine nomine* levelek stílusát idéző maró gúnnyal említi Avignon városát:

„A [Rhodanus] nemcsak a dicső eseményekről nevezetes, amelyeknek tanúja lehetett, hanem a főléje épített Avignon városáról, az új Babilonról is, ahol immár hosszú ideje hallhatja a pápát és a szent kollégiumot emberi és isteni dolgokról tárgyalni, döntéseket hozni és ördögöt űzni.”³¹

Fennáll azonban a kérdés, hogy mi volt a célja Petrarcának ezzel a retorikai fogással, általánosságban pedig Avignon bírálataival és a *Liber sine nomine* összeállításával? Miért kellett külön gyűjteménybe rendeznie azokat a leveleket, amelyek a korabeli pápai székhelyet új Babilonként ostromozzák? Volt-e Boccacciónak is hatása a műre, vagy a két szerző közötti kapcsolat ez esetben egyirányú,³² és csak a certaldói vette át „mestere” Avignonnal kapcsolatos koncepcióit?

A mű előszavában így fogalmazza meg a költő a levelek elkülönítésének okait:

²⁸ Sine nomine 18, 3, PETRARCA, *Sine nomine*..., i. m., 202.: Illa equidem ipsa es quam in spiritu sacer vidit evangelista. Illa eadem, inquam, es, non alia, sedens super aquas multas, sive ad literam tribus cincta fluminibus sive rerum atque divitiarum turba mortalium, quibus lascivens ac secunda insides, opum immemor eternarum... Vö. O’ROURKE BOYLE, *Petrarch’s Genius*..., i. m., 84.

²⁹ Ld. például Contra eum qui maledixit Italie 14–20, FRANCESCO PETRARCA, *Contra eum qui maledixit Italie*, ed. Monica BERTÉ, Firenze, Le Lettere, 2005, 20.

³⁰ Genealogie deorum VII, 20, 14, BOCCACCIO, *Genealogie*..., i. m., tom. 1., 756.: De his quidem Syrenis plenus Ysaías dixit: „Syrene et demonia saltabunt in Babilone”, quod forsitan evo nostro in nova Babilone contigisse vidimus. Vö. Genealogie deorum XIV, 19, 5, Uo., tom. 2., 1484, Genealogie deorum XV, 7, 5, Uo., tom. 2., 1542, és Epistole XIX, 30, Giovanni BOCCACCIO, *Epistole*, ed. GINETTA AUZZAS = *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, ed. Vittore BRANCA, V, Milano, Arnoldo Mondadori, 1992, tom. 1., 493–856: 668.

³¹ De fluminibus 726 (Rhodanus), Giovanni BOCCACCIO, *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus et de diversis nominibus maris*, ed. Manlio PASTORE STOCCHI = *Tutte le opere*..., i. m., VII–VIII, tom. 2., 1817–2122: 1968.: Insignis quidem non solum magnificis eventibus quos se penes iam dudum vidisse potuit, sed Avinione sibi superimposita civitate, Babilone nova, apud quam et summus pontifex sacrumque fratrum eius collegium humana atque divina tractantes et cernere et exorcismos audire potest potuitque iam diu. Vö. De fontibus 114 (Sorgia), Uo., 1892–1893, De fluminibus 348 (Druentia), Uo., 1931.

³² Petrarca és Boccaccio összetett kapcsolatáról általánosságban ld. BILLANOVICH, *Petrarca letterato*..., i. m., 57–294, Vittore BRANCA, *Giovanni Boccaccio: Profilo biografico*, Firenze, Sansoni, 1977, passim, Vittorio ZACCARIA, *Presenze del Petrarca nel Boccaccio latino*, Atti e memorie dell’Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti, Parte III., Memorie della Classe di Scienze Morali Lettere ed Arti, 99(1986–1987), 245–266.

„...néhány levelet, melyet különféle indítékból, különböző időben a barátaimnak írtam, együvé gyűjtöttem, nehogy az egész levélgyűjteményben legyenek szétszórva, és az igazság ellenségeivel a teljes gyűjteményt meggyűlöltessék. Így, ha valaki e leveleket olvasni akarja, tudja, hol keresse, ha nem, tudja, mit kerüljön ki. S ha végül valaki elvetésre ítélné, könnyebben téphet ki egy részt anélkül, hogy az egész művet tönkretenné. Ebben a dologban az olvasónak is, meg magamnak is kedvére akartam tenni, mint már abban a pázsatori művecskémben, amelyről beszéltem: ott bizonyos kendőzött beszéddel, itt pedig úgy, hogy ezen írásokat elbújtatva és elhallgatva biztonságban rejtőzhessek nemcsak én, hanem azok is, akiknek írtam őket. Tudva és akarva rejtettem hát el a nevüket, nehogy esetleg ha napvilágra kerülnének, életükben megtorlás, holtukban gyűlölet érje őket emiatt, hiszen nyilván olyanoknak címeztem e leveleket, akikről tudtam, hogy szívesen hallgatják majd.”³³

Ez az indoklás az üldözést elszenvedő igazság klasszikus toposzát eleveníti fel, a tények és Petrarca egyéb műveinek ismeretében azonban nem ad kielégítő magyarázatot. A *Bucolicum carmennel* való szembeállítás tendenciózus, a költő ugyanis a *Sine nomine* levelekben sem nevezi néven „vádlottjait.” Az egyetlen könnyen azonosítható alak XXII. János pápa, őt azonban „eretneksége” miatt *damnatio memoriae*-val sújtották,³⁴ így negatív ábrázolása semmilyen vesszéllyel nem járhatott. Petrarca azonban még neki is elismeri néhány pozitív tulajdonságát.³⁵ Másrészt a költő egyéb – nem „elrejtett” – művei tele vannak a *Liber sine nomine* szimbólumkészletét idéző passzusokkal, többek között a Babilonnal való azonosítással.³⁶ Ha máskor nem kellett tartania semmilyen üldöztetéstől, most miért kellene? Különösen, ha tekintetbe vesszük, hogy Petrarca kritikája sosem megy túl messzire: egyszer sem vonja kétségbe az Egyház létének szükségességét, vagy a pápai hatalom jogosságát.³⁷ Ez különbözteti meg egyes korabeli eretnekmozgalmak exponenseitől, akik gyakran szintén hasonló szimbólumkészlettel dolgoztak.³⁸ Bizonyos *Sine nomine* levelek pedig az Itália sorsa feletti siránkozáson sem mennek túl.³⁹ Nincs is tudomásunk

³³ *Sine nomine* praef., 2, *Petrarca levelei*..., i. m., 203.

³⁴ Guillaume MOLLAT, *The Popes at Avignon 1305–1378*, translated by Janet LOVE, New York–Evanston, Harper & Row, 1965, 21–23, 28, Maria Cecilia BERTOLANI, *La visione beatifica: una disputa avignonese (Fam. II, 12) = Motivi e forme delle Familiari di Francesco Petrarca, Gargano del Garda (2–5 ottobre 2002)*, ed. Claudia BERRA, Milano, Cisalpino, 2003, 611–637: 611–616, SÁGHY Marianne, *Az avignoni pápaság és a nagy egyházszakadás = Európa ezer éve: A középkor*, szerk. KLANICZAY Gábor, Budapest, Osiris Kiadó, 2005, II, 169–185: 174–177. Petrarca különösen óvakodott attól, hogy XXII. Jánost eretneknek nevezze: korábban ugyanis ő is elfogadta a pápának a *beatifica visióról* alkotott nézeteit, ld. *Familiars II, 12, 8–9, Petrarca levelei*..., i. m., 96.

³⁵ Vö. *Sine nomine* 17, 9, PETRARCA, *Sine nomine*..., i. m., 186.: Ego vero pontificis etsi animum improbem, probare cogor ingenium, qui, quamvis in nos odio flagraret immerito, meminerat tamen ac noverat ubi fundata esset altitudo, cuius e fastigio superbirent, et ruine proximum videbat fundamenta concutere. Itaque quiescendum extimebat et quasi furtim quesitis in silentio gaudendum.

³⁶ Számos ilyen szöveghelyet felsorol BALDASSARI, *Unum in locum*..., i. m., 36–39.

³⁷ XXII. János és Bajor Lajos harcában is a pápának ad igazat, V. Miklós ellenpápát pedig arcátlan, aljas házasságtörőnek nevezi, ld. *Epystole I, 2*, 89–103, FRANCISCI PETRARCHAE *Poëmata minora quae exstant omnia*, ed. Domenico ROSSETTI, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1834, 118–120, vö. Rosa DI SABATINO, *Le epistole metriche a Benedetto XII e Clemente VI*, Studi petrarcheschi, 6(1956), 43–54: 49–50, Giuseppe BILLANOVICH, *I primi umanisti italiani nello scontro tra papa Giovanni XXII e Ludovico il Bavaro*, Italia Medioevale e Umanistica, 37(1994), 179–186: 186.

³⁸ Vö. PETRARCA, *Sine nomine*..., i. m., XXXVI–XXXVIII.

³⁹ Ld. például *Sine nomine* 7 és 9, PETRARCA, *Sine nomine*..., i. m., 85–91 és 101–105, vö. BALDASSARI, *Unum in locum*..., i. m., 40.

arról, hogy a költőt bármilyen üldöztetés érte volna az egyházfők részéről,⁴⁰ sőt ő maga jelenti ki többször, hogy személyes jó barátságban állt a pápákkal és korának fejedelmeivel.⁴¹

A gyűjtemény összeállításának valódi indokai sokkal összetettebbek, részletes elemzésük meghaladná e tanulmány kereteit. A *Liber sine nomine* szorosan kapcsolódik Cola di Rienzo római felkelésének eseményeire és emlékéhez, nem kevésbé Petrarca franciaellenes írásaihoz; elemezhető a „bűnös várossal” szembeállított humanista magány témájának keretében, és beilleszthető a kor egyházkritikai irodalmába is.⁴²

Gabriele Baldassari igen alapos elemzése szerint azonban valószínűsíthető, hogy a *Liber sine nomine* összeállításának közvetlen kiváltó oka a Petrarca Milánóba költözése (1353) miatt kirobbant heves vita volt.⁴³ Firenzei barátaitól a költő számos kritikát kapott, amiért a zsarnoknak tartott Visconti család szolgálatába állt. A legélesebb bírálatot talán Boccaccio fogalmazta meg, korábbi elveinek és véleményének feladásával vádolva meg „mesterét”:

„Ki vádolja majd ezután a bűnösöket, ki ítéli el az erkölcstelenekeket, a bujákat és a kapzsikat, most, hogy Silvanusunk [Petrarca] így letért a helyes útról? Micsoda fájdalom! Hová tűnt a becsület, hová a feddhetetlenség, mi lett tanácsaival? Barátja lett annak, akit kegyetlennek és iszonyatosnak, egyszer Polyphemusnak, máskor küklopsznak nevezett; nem elcsábítva, nem kényszerből, hanem önként hajtotta fejét annak igája alá, akinek bosszankodva ítélte arcátlanságát, kevélységét és zsarnokságát!”⁴⁴

Amennyire tudjuk, Petrarca közvetlenül nem is válaszolt neki, inkább hagyta lecsillapodni a kedélyeket. A *Liber sine nomine* végleges változata azonban közvetett válasz lehet a költőt ért vádakra. Gabriele Baldassari ebben kulcsszerepet tulajdonít a tizenhetedik levélnek, amelyben

⁴⁰ Étienne Aubert bíborossal, a későbbi VI. Incével még azelőtt került személyes konfliktusba, hogy az pápa lett volna, hatalomra kerülése után azonban Ince is jelentős hivatalokat ajánlott fel a költőnek – jöllehet sikertelenül. A konfliktusról ld. Michele FEO, *Petrarca, Francesco* = *Enciclopedia Virgiliana*, ed. Francesco DELLA CORTE, IV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1988, 53–78: 61–63, és DOTTI, *Vita...*, i. m., 243–244.

⁴¹ Ld. például De ignorantia 29, Francesco PETRARCA, *De sui ipsius et multorum ignorantia. Önmagam és sokak tudatlanságáról*, ford. LÁZÁR István Dávid, Szeged, Lazi, 2003, 27.: „Azt is megemlítették még [ellenfeleim] a saját véleményükkel szemben, hogy a legutóbbi három pápa mindegyike, versengve tanúsítva irántam kitüntető barátságot, hivatalt ajánlott nekem – bár eredménytelenül. Továbbá, hogy a jelenleg uralkodó Orbán pápa is dicsérően szokott beszélni rólam, és kedves hangú levelet írt nekem.”

⁴² Ez utóbbival kapcsolatban ld. Dávid FALVAY, *Mistiche e profetesse in Italia ai tempi del Petrarca*, Ambra 5(2005)/5, 63–77. Ezek mellett a műnek lehetséges egy morális értelmezése is: a levelek makroszinten megvalósuló intertextuális kohéziós elemeiből a költő erkölcsi fejlődése olvasható ki, amelyet az Avignon–Babilonból való menekülés szimbolizál. BALDASSARI, *Unum in locum...*, i. m., 65–89. Mindez összefüggésben állhat az ágostoni modell követésével is, akinek életútjához (bűnös ifjúkorból való erkölcsi felemelkedés) Petrarca szívesen hasonlította a magáét, nemegyszer eltorzítva a valós életrajzi adatokat. Vö. DOTTI, *Petrarca civile...*, i. m., 38–39, 93–98, DOTTI, *Vita...*, i. m., 23–27, Giuseppe BILLANOVICH, *Petrarca e il Ventoso* = G. B., *Petrarca e il primo umanesimo*, Padova, Antenore, 1996, 168–184. A Vallomások második könyvében Ágoston is Babilon sarában való hempergéséért írja le világi gyönyöröket hajhászó ifjúságát, ld. Confessiones II, 3, 8, AURELIUS AUGUSTINUS, *Vallomások*, ford. VÁROSI István, Budapest, Gondolat Kiadó, 1982, 60. Petrarca összekapcsolja az ágostoni Babilon-értelmezést (terrena civitas) és a sajátját (Avignon), így a pápai székhelyről való menekülés a korábbi bűnös életével való leszámolást is jelképezi.

⁴³ Az alábbiakhoz ld. BALDASSARI, *Unum in locum...*, i. m., 92–120.

⁴⁴ Epistole X, 15–16, BOCCACCIO, *Epistole*, i. m., 578.: Quis de cetero scelestos accusabit, quis impudicos lascivos avarosque dampnabit, postquam noster sic exorbitavit Silvanus? Proth dolor! Quo honestas, quo sanctitas, quo eius abiectio consilia? Eius, quem truce, quem immanem nunc Polifemum nunc ciclopem vocitabat, amicus effectus est; cuius stomachus dampnabat audaciam superbiam tyrannidem, iugum non tractus non coactus sponte sua subivit!

Petrarca XXII. János pápának, illetve hadvezérének, Bertrand du Pouget bíborosnak Milánó elleni hadjáratát idézi fel. Az elbeszélés szerint a pápát aggodalmak gyötrik, „a háború lendülete ugyanis megtört e város kétségbeesett védelmén, amely falak híján a legjobb fallal: erős hadsereggel és kiváló vezérekkel fegyverezte föl magát; így az ostromlottak gyakran szétszórták az ostromlókat, a börtönök már zsúfolásig teltek foglyokkal, és a legyilkoltak zsigerei áztatták a mezőket.”⁴⁵ Ekkor a pápa egyik kegyeltje, egy számunkra ismeretlen bíboros⁴⁶ tanácsot ad a Jánosnak: harc nélkül legyőzheti Itáliát, ha a pápaságot szülővárosába, a franciaországi Cahorsba, a császárságot pedig Németországba helyezi át, megfosztva így a „gyűlölt nemzetet kettős fényétől”.⁴⁷ A pápa azonban jól látja, hogy Róma nem egy egyszerű város, amelyről csak úgy le lehet mondani: Róma egy eszme, amely olyan univerzális jelleggel bír, mint egy más város sem a középkori Nyugaton.⁴⁸ Ezért válaszában ostobának nevezi és nevétségessé teszi „tiszteletreméltó tanácsadóját”.⁴⁹

A jelenet több szempontból is fontos: egyrészt Dante írásainak és eszméinek közvetlen hatását tükrözi,⁵⁰ másrészt a történeti tényeket eltorzítva a hadjáratot a „barbár” francia pápa Itáliával szembeni gyűlöletével indokolja, Milánót pedig Itália egyedüli védőbástyájaként ábrázolja. A valóságban azonban a háború mozgatórugói és körülményei jóval összetettebbek voltak. VII. Henrik császár (1308–1313) római útja után ismét fellángoltak az ellentétek az itáliai guelfek és a ghibellinek között. A harcok az egyes városok *signoré*inak pozícióit erősítették meg. Matteo Viscontinak, Milánó urának olyan mértékben sikerült kiterjesztenie hatalmát, hogy már a pápai államot és az itáliai erőegyensúlyt is veszélyeztette. Ráadásul a császár halála után a német fejedelmek két uralkodót is választottak: Wittelsbach Lajos bajor herceget és Habsburg Szép Frigyeszt. Az éppen trónra került XXII. János nem erősítette meg egyik felet sem, hanem kihasználta a lehetőséget, hogy a megerősödött ghibellinékkel szemben helyreállítsa saját itáliai pozícióit. V. Kelemen *Romani principes* bullájának (1314. március 14.) értelmében, amely kimondta, hogy a császári trón megüresedése esetén a császári hatalom a pápát illeti meg, Anjou Róbert nápolyi királyt, a guelf párt vezetőjét nevezte ki a császári Itália vikáriusává. Ugyanakkor Bertrand du

⁴⁵ Sine nomine 17, 8, PETRARCA, *Sine nomine...*, i. m., 182.: ...herebat enim belli impetus propter spem huius urbis in limine, que tunc quidem muris nuda erat, at, quod optimum muri genus est, et militia insigni et ducibus armata fortissimis; itaque sepe iam obsessores suos acie fuderant obsessi, iam captivorum turbis carceres redundabant, iam cesorum pinguescebant arva visceribus...

⁴⁶ Étienne Baluze véleménye szerint Arnaud de la Veye (Arnaldus de Via) kardinálisról, XXII. János pápa unokaöccséről lehet szó, de azt sem kizárt, hogy az anekdota teljes mértékben Petrarca fántáziájának a szüleménye, ld. BALDASSARI, *Unum in locum...*, i. m., 94–95.

⁴⁷ Sine nomine 17, 8, Petrarca, *Sine nomine...*, i. m., 184.: Potes – inquit – omnia et quidquid iusseris, ratum est. Cur non igitur et papatum et imperium urbi Rome et Italie eripis, et illum in Caturcum, patriam nostram, hoc in Germaniam transfers? Non magnus est labor. Dic et fiet. Non armis est opus, quibus longe impares sumus; verbo de hostibus triumphabis. Sic et nos omaveris novis insignibus, ad nos translato rerum apice, et gemino lumine invisum genus orbaveris.

⁴⁸ Vö. Tommaso di CARPEGNA FALCONIERI, *Cola di Rienzo*, Roma, Salerno, 2002, 11–12, Andrea GIARDINA, André VAUCHEZ, *Il mito di Roma: Da Carlo Magno a Mussolini*, Roma–Bari, Laterza, 2008², VIII.

⁴⁹ Sine nomine 17, 8, PETRARCA, *Sine nomine...*, i. m., 184–186.: „Fefellisti me – inquit –; hactenus nondum te delirare cognoveram. An ignoras, inscie, hac via, quam stravissem subtiliter visus es tibi, et me et qui michi successerint episcopos Caturcenses fieri, et imperatorem, quisquis is fuerit, Germanie prefectum, illum vero qui Rome prefuert siquidem spiritualiter papam, sin temporaliter imperatorem fore? Sic italum nomen sum evertere putas, attollis et in antiquam restituis dignitatem. Nos ergo, sum datur desuper, romani pontificatus frena teneamus et in hoc omni studio intenti simus, ne quando forte suum ius italica manus arripiat; quod ipsum quam diu prohiberi possit incertum est. De titulis non certemus. Velimus nolimus enim, rerum caput Roma erit.” His auditis argutus ille stultus erubuit.

⁵⁰ Ld. Divina Commedia, Inferno, XXVII, 85–111, Dante Alighieri összes művei, i. m., 656, Monarchia III, 8, *Uo.*, 460–461, vö. BALDASSARI, *Unum in locum...*, i. m., 96–105.

Pouget vezetésével pápai sereget küldött a ghibellin párt megtörésére.⁵¹ Sokkal többről volt tehát szó, mint a pápa személyes érzelmeiről: a hadjárat a guelf-ghibellin ellentétekhez, az észak-itáliai városállamok megerősödéséhez és ezzel párhuzamosan a pápai hatalom meggyengüléséhez, valamint a császárság és a pápaság (ekkor már anakronisztikus) harcához kapcsolódott. A pápa itáliai hatalmának megszilárdítása ugyanakkor a Rómába való visszatérésnek is előfeltétele volt.⁵² A tényekkel Petrarca is tisztában volt, de az eseményeknek a pápa és az Itáliát jelképező Milánó közötti személyes harcra való redukálásával határozott célja volt: egyenlőséget téve Milánó és Itália ügye közé és felmagasztalva a lombardiai várost közvetve saját lakóhelyválasztását is igazolni kívánta.

Bertrand du Pouget alakja Boccaccio közvetlen hatását is tükrözni látszik: Petrarca korábban még pozitív színben tüntette fel a bíborost, akinek küszöbön álló halála gyászos esemény a köztársaság számára,⁵³ most pedig új Hannibálnak nevezi.⁵⁴ Véleményének megváltoztatására valószínűleg Boccaccio Dante-életrajzának elolvasása készítette:⁵⁵ a *Trattatello* első változatában ugyanis Bertrand du Pouget Dante emlékének kérlelhetetlen üldözőjeként, a *Monarchia* elégetőjeként, abszolút negatív színekben tűnik fel:

„Ezt a könyvet [a *Monarchiát*] a szerző halála után Beltrando del Poggetto bíboros, XXII. János pápa lombardiai legátusa kárhozatra ítélte. Ennek oka az volt, hogy Lajos, Bajorország hercege, miután a német választófejedelmek római királlyá választották, és János pápa akarata ellenére Rómába jött megkoronáztatni magát, az egyházjoggal dacolva pápává tett egy ferences barátot, bizonyos Pietro della Corvarát, sok bíborost és püspököt nevezett ki, majd e pápával megkoronáztatta magát. És, mivel sok tekintetben kétségbe vonták hatalmának jogosságát, ő és követői rábukkanva erre a könyvre, sok érvet használtak fel belőle személye és hatalma védelmében. Így a könyv, amelyet addig alig ismertek, nagyon híressé vált. De miután Lajos visszatért Németországba, és követőnek, elsősorban a klerikusoknak a szerencséje leáldozott és szétszórták őket, a fent említett bíboros – mivel nem volt, aki szembeszegült volna szándékával – megszerezte a könyvet, és mint eretnkségeket tartalmazó irományt nyilvánosan elégette. És ugyanezt tette volna a szerző csontjaival is, hogy örökre megszégyenítse és meggyalázza emlékét, ha egy Pino della Tosa nevű derék és nemes firenzei lovag, aki ekkor Bolognában, az

⁵¹ MOLLAT, *The Popes...*, i. m., 76–84, Bernard GUILLEMAIN, *I papi di Avignone 1309–1376*, trad. it. di Bruno PISTOCCHI, Cinisello Balsamo (Milano), San Paolo, 2003, 52–53, KATUS László, *A középkor története: Egyetemi tankönyv*, Budapest, Pannonica–Rubicon, 2001², 358–359.

⁵² XXII. Jánosnak tényleges szándéka volt visszatérni Rómába, kiadásainak mintegy 63%-t fordította hadikiadásokra, hogy megszilárdítsa itáliai pozícióit. Bernhard SCHIMMELPFENNIG, *Ad maiorem pape gloriam. Oder: Wozu dient die Räume des Papstpalastes in Avignon?* = B. SCH., *Papsttum und Heilige. Kirchenrecht und Zeremoniell. Ausgewählte Aufsätze*, hrsg. Georg KREUZER, Stefan WEISS, Neuried, Ars et Unitas, 2005, 292–320: 294, GUILLEMAIN, *I papi...*, i. m., 19 és 141, vö. Eugenio DUPRÉ THESEIDER, *I papi di Avignone e la questione romana*, Firenze, Le Monnier, 1939, 37–75.

⁵³ Familiares XII, 6, 8, PETRARCA, *Le Familiari*, i. m., III, 27.: Ostiensis autem, dum hec tibi scriberem, animam agebat, quam dum hec leges, exhalaverit, qui ut michi videtur, matura sibi ac nature, sed acerba reipublice morte defungitur.

⁵⁴ Petrarca, *Sine nomine...*, i. m., 182.

⁵⁵ Petrarca 1359-ben olvashatta a művet. BRANCA, *Giovanni Boccaccio...*, i. m., 111, vö. ZACCARIA, *Presenze del Petrarca...*, i. m., 249. A *Sine nomine* 17 nagy része ugyan 1357 körül íródhatott, az itt tárgyalt elbeszélés azonban Gabriele Baldassari meggyőző érvei szerint későbbi betoldás. BALDASSARI, *Unum in locum...*, i. m., 107–111.

események színhelyén tartózkodott, és vele Ostagio da Polenta úr – mindketten befolyásos emberek a bíborosnál – meg nem akadályozzák benne.”⁵⁶

A tizenhetedik *Sine nomine* levélben tehát három fontos elem kapcsolódik össze: egyrészt Petrarca Avignon-kritikája, amelynek fő kiváltó oka a francia prelátusok Itáliával szembeni gyűlölete; másrészt a Visconti család uralta Milánó történetének egy emblematis pillanata, végül Bertrand du Pouget-nak Boccaccio hatására átértékelt alakján keresztül implicit módon Dante személyének és politikai eszméinek emléke. Petrarca így mintegy a Boccaccio által dicsőített Dante árnyékában védi meg saját politikai állásfoglalását. Egyúttal igazolni kívánja, hogy nem árulta el korábbi elveit: továbbra is Róma és Itália érdekében ír és cselekszik.

A *Liber sine nomine* azonban, bár a Boccaccióval való konfliktus hatására született, nem neki íródott. Összeállításának idejére a vita már elült, a két író között a barátság ismét megszilárdult. A mű valódi célközönsége, amely előtt Petrarca tisztázni akarja magát, nem a firenzei humanista kör, hanem az utókor.⁵⁷ Ahogy a hatodik levélben olvashatjuk:

„Én fogok írni, az Igazság fog tollba mondani, s az emberi nem lesz a tanúm. Ítélobíráim az utókor legyen [...]!”⁵⁸

Il topos di Babilonia in Petrarca e in Boccaccio

L’articolo prende in esame i modi con cui il Petrarca nel *Liber sine nomine* usa e modifica il topos di Babilonia „città del male” derivante dalla letteratura biblica e cristiana, applicandolo ad Avignone, la sede pontificia dell’epoca. Si accenna alle presenze del topos nelle opere del Boccaccio influenzato dalle idee petrarchesche, e alla fine si esaminano i motivi della composizione del *Liber sine nomine*, ponendo l’accento sulle polemiche nate dal trasferimento del poeta a Milano nel 1353 e sul ruolo del Boccaccio in esse.

⁵⁶ Trattatello in laude di Dante, I. red., 196–197, Giovanni BOCCACCIO, *Trattatello in laude di Dante*, ed. Pier Giorgio RICCI = *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, ed. Vittore BRANCA, III, Milano, Arnoldo Mondadori, 1974, 423–538: 487–488.: Questo libro più anni dopo la morte dell’auttore fu dannato da messer Beltrando cardinale del Poggetto e legato di papa nelle parti di Lombardia, sedente Giovanni papa XXII. E la cagione fu perciò che Lodovico duca di Baviera, dagli elettori della Magna eletto in re de’ Romani, e venendo per la sua coronazione a Roma, contra il piacere del detto Giovanni papa essendo in Roma, fece, contra gli ordinamenti ecclesiastici, uno frate minore, chiamato frate Pietro della Corvara, papa, e molti cardinali e vescovi: e quivi a questo papa si fece coronare. E, nata poi in molti casi della sua autorità quistione, egli e’ suoi seguaci, trovato questo libro, a difensione di quella e di sé molti degli argomenti in esso posti cominciarono ad usare; per la qual cosa il libro, il quale infino allora appena era saputo, divenne molto famoso. Ma poi, tornatosi il detto Lodovico nella Magna, e li suoi seguaci, e massimamente i cherici, venuti al dichino e dispersi, il detto cardinale, non essendo chi a ciò s’opponesse, avuto il soprascritto libro, quello in publico, si come cose eretiche contenente, dannò al fuoco. E il simigliante si sforzava di fare dell’ossa dell’auttore a eterna infamia e confusione della sua memoria, se a ciò non si fosse opposto uno valoroso e nobile cavaliere fiorentino, il cui nome fu Pino della Tosa, il quale allora a Bologna, dove ciò si trattava, si trovò, e con lui messere Ostagio da Polenta, potente ciascuno assai nel cospetto del cardinale di sopra detto. A jelenet a mű második, rövidebb változata szerint Kaposi József fordításában olvasható magyarul: *Dante, Petrarca, Boccaccio: Művészéletrajzok*, szerk. KARDOS Tibor, Budapest, Gondolat Kiadó, 1963, 74.

⁵⁷ Vö. BALDASSARI, *Unum in locum...*, i. m., 118–119.

⁵⁸ *Sine nomine* 6, 3, *Petrarca levelei...*, i. m., 188.

De plurimis claris selectisque/scelestisque mulieribus

Boccaccio nőgyűjteményének újraírása
egy politikai propaganda szolgálatában

Boccaccio *De mulieribus claris* című művének népszerűségét jól szemlélteti, hogy rövid időn belül a nőkről szóló gyűjtemények imitációs mintájává, elsődleges kompilációs forrásává vált.¹ E mű megjelent már többek közt német, angol, olasz és spanyol fordításban, de magyarul mindeztidőig nem történt kiadására kísérlet. Ilyen kezdetek után talán nem meglepő, hogy a *De mulieribus claris*-ból kompilált művek sem képezik a magyar nyelvű Boccaccio-szakirodalom sokat tárgyalt fejezeteit, jóllehet a vizsgálatom tárgyát képező mű számos magyar vonatkozással is rendelkezik. A Giacomo Filippo Foresti *De plurimis claris selectisque mulieribus* című művével foglalkozó tanulmányok alapvetően Foresti plágiuma és a metszetek autentikus volta felől közelítik meg a művet. Tanulmányomban azt mutatom be, hogyan írta újra Foresti Boccaccio említett művét és ezen újraírásnak milyen okai és céljai lehettek.

A De mulieribus claris műfaja és szerkezete

A *de viris illustribus* műfaj történetének kezdete az antikvitásba nyúlik vissza: a görög biográfia viszonylag későn, a Kr. e. IV. században jelent meg, alapvetően politikai, filozófiai, tudományos vagy irodalmi témában.² Az első *de viris illustribus* műfajú biográfiai gyűjteményt mai tudásunk szerint Varro írta, ám a műfaj atyjaként Cornelius Nepos szokás megnevezni, akit azonos című műveikben követtek többek közt Suetonius és Hieronymus is. A reneszánsz humanisták közül elsőként Petrarca újította fel a műfajt *De viris illustribus* című művében, amelyben nemcsak az

¹ A *De mulieribus claris* utóéletéről bővebben ld. Laura TORRETTA, *I plagari, gli imitatori, i continuatori del Liber de claris mulieribus* = *Giornale storico della letteratura italiana* 40 (1902), 50–65.; Vittorio ZACCARIA, *La fortuna del De mulieribus claris del Boccaccio nel secolo XV: Giovanni Sabbadino degli Arienti, Iacopo Filippo Foresti e le loro biografie femminili (1490–1497)* = *Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, a cura di F. MAZZONI, Firenze, 1978, 519–545. vö. a kritikai kiadás előszavával: Giovanni BOCCACCIO, *De mulieribus claris*, a cura di Vittorio ZACCARIA = *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio X.*, a cura di Vittore BRANCA, Milano, Mondadori, 1970, 15–16.

² Bővebben ld. Michael von ALBRECHT, *A római irodalom története I.*, 348–352.; Walter BERSCHIN, *Biographie und Epochenstil im lateinischen Mittelalter I.*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1986, 1–33.

antikvitás és középkor híres férfait gyűjtötte össze, hanem hozzájuk fűzte a kortárs uralkodókat, hadvezéreket is, látványossá téve a műfaj eladdig rejtett aktuálpolitikai jellegét.³

Boccaccio két művében is követte Petrarca újítását: a *De mulieribus claris* című művében, amely a *de viris illustribus* műfajába sorolható művek közül elsőként foglalta össze a híres vagy hírhedt nőkről szóló életrajzokat, és a *De casibus virorum illustrium* című gyűjteményében, melyben híres férfiakat és nőket egyaránt tárgyal. A *De mulieribus claris* 104/106 fejezetével⁴ valószínűleg befejezetlen, mivel a végső változatnak 100 fejezetet kellett volna tartalmaznia – miként a *Dekameron* 100 novellája is Dante *numerus perfectus*-át követi.⁵ Boccaccio Évával kezdi és Johannával, a kortárs jeruzsálemi és szicíliai királynővel zárja gyűjteményét, így nagyjából kronologikus sorrendben halad, a mitikus hősnőktől a történeti személyek felé. Kortárs nők közül csupán Johanna szerepel, mivel a többiekkel Boccaccio erre nem találta méltónak.⁶ A válogatás során a fő szempont a *facinus* (tett, akár gaztett) volt, ami emlékezetessé, nevezetessé (*fama, claritas*) tette e nők történetét, és ebben nem tesz különbséget pogány és keresztény nők közt.

Kompiláció és újraírás

Giacomo Filippo Foresti, vagy latinosan Jacobus Philippus Bergomensis *De plurimis claris selectisque mulieribus* című művének első kiadása 1497-ben jelent meg, majd 1521-ben Johannes Ravisius *De memorabilibus et claris mulieribus* című gyűjteményében ismét kiadta. A szakirodalom kétféleképpen említi ezt a művet, mivel a címlapon és a kolofonban eltérő cím szerepel. Az 1497-es ősnymtatvány kolofonjában, és ennek egy, az Országos Széchényi Könyvtárban fellelhető példányának kötetstábláján így találjuk: *De plurimis claris selectisque mulieribus* – tehát *Igen sok híres és válogatott nőről* –, azonban a címlapon már az értelmetlen *sceletisque* alak szerepel, amelyet sokszor *scele< s >isque* alakra pótolva a cím magyarul így hangzik: *Igen sok híres és bűnös nőről*. A művet idéző szakirodalom jelentős része a 'bűnös nők' mellett tette le voksát, amit alátámasztana a gyűjteményben szereplő pogány nők közül sokak története. Az értelmetlen *sceletis* alak azonban, amelynek betűi más sorrendben a grammatikailag is helyes *selectis* adják ki, nem javítandó *scelestis*-re, és mivel a kolofon és az előszó is a *selectis* alakot tartalmazza, ezért szinte bizonyosra vehetjük, hogy eredetileg a címben is így szerepelt. A cím egységesítésére már azért is szükség volt, mert kulcsot adhat az újraírás módjának feltárásához és megértéséhez. A gyűjteményt vizsgálva a következő észrevételek tehetők arra vonatkozóan, Foresti milyen – többnyire a címben is jelzett – változtatásokkal élt a boccacciói szöveghez képest.

³ Petrarca *De viris illustribus*-ának olyan nagy sikere volt, hogy pl. Francesco il Vecchio da Carrara a költő halála után freskókon örökítette meg a művét. A *sala virorum illustrium*-ról bővebben ld. E. Theodor MOMMSEN, *Petrarch and the decoration of the sala virorum illustrium in Padua* = *The art bulletin* (34) 1952, 95–116. különösen 95.

⁴ A fejezettszámbeli eltérést az okozza, hogy egyes kiadások a 11–12. és a 19–20. fejezeteket egy fejezet alá sorolják, vö. Virginia Brown a mű latin-angol kétnyelvű kiadásának előszavával, Giovanni BOCCACCIO, *Famous Women*, ed. and transl. by Virginia BROWN, Cambridge-London, Harvard University Press, 2001, XI. és XXII. A kritikai kiadásban Vittorio Zaccaria 106 fejezetre osztja a művet.

⁵ Ld. Irene Erfen és Peter Schmitt utószavát a mű népszerűsítő (nem teljes) kétnyelvű kiadásában, Giovanni BOCCACCIO, *De claris mulieribus – Die grossen Frauen*, ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Irene ERFEN und Peter SCHMITT, Stuttgart, Reclam, 2003, 264.

⁶ „In nostras usque feminas, ut satis apparet, devenimus, quas inter adeo perrarus rutilantium numerus est, ut dare ceptis finem honestius credam quam, his ducentibus hodiernis, ad ulteriora progredi; et potissime dum tam preclara regina concluderit quod Eva, prima omnium parens, inchoavit.” – Conclusio, Boccaccio 1970, 448.

Először is: majdnem kétszeresére növeli a fejezetek számát (*plurimis*), és megváltoztatja az elbeszélések terjedelmét, arányait. Míg Boccacciónál a hősnők – eltekintve pár kivételtől – rendszerint pogányok, azaz a görög–római és keleti mitológia, történelem szereplőnei és hiányoznak a bibliai nőalakok, addig Forestinél a keresztény mártírok, szentek és kortárs uralkodónők kerülnek előtérbe, Foresti tehát nemcsak bővít, hanem krisztianizál is. A *De plurimis claris selectisque mulieribus* 184 fejezetben⁷ mutatja be a válogatott nőket. A művet két részre tagolja a 70. fejezet végén egy bekezdés: „De már megszakítván egy kissé az antik pogány nők erényeit, a szent szüzek és a keresztény vallás többi asszonyának kiváló dicsőségére és támaszára illik irányítani beszédünket.”⁸ A gyűjtemény ezt megelőző első, nagyrészt pogány nők életét tárgyaló felének elsődleges forrása nyilvánvalóan a *De mulieribus claris* volt, ugyanis az első 70 nő életrajzából 61 sokszor szó szerint Boccacciótól való átvétel;⁹ míg a keresztény nőkről szóló további 114 fejezetet szentek és mártírok, illetve kortárs nők életéről szóló elbeszélések alkotják immáron törés nélkül. Míg a bergamói humanista az antik nők leírásakor Boccacciót másolja, a szentek és mártírok ismertetésekor valószínűleg egy vagy több martyrologiumot kompilál. A kortárs itáliai nők bemutatásakor Foresti elsősorban Giovanni Sabbadino degli Arienti *Gynevera de le clare donne* című, 1490-ben megjelent művét használta fel.¹⁰ A szenteket és az itáliai kortársakat bemutató fejezetek közt szerepel Jean d'Arc, Johanna, a női pápa története és – ami eddig némiképp elkerülte a figyelmet – e nők közt találjuk a *Dekameron* tizedik napi tizedik novellájának hősnőjét, Griseldát is. Foresti azonban nem a Boccaccio-novellát fordítja latinra, hanem azt a latin nyelvű feldolgozást idézi, amit Petrarca készített a *Dekameron* alapján.¹¹ Foresti forrásainak felderítése azonban még további kutatásokat igényel, mivel azokról tisztessé kompilátorként mélyen hallgat.

Másodszor: Foresti csupán egy-két nőalakot tesz hozzá az antik listához: Máriát, Sárát, Juditot, Esztert, Dianát, de elhagyja többek közt Venust, Európát és Iocastét (*selectis*). Tévedés volna azt feltételezni, hogy a bűnös nőket mind kihagyta, hiszen átvette Boccacciótól például Médea és Szemiramisz történetét is, úgy tűnik tehát, hogy válogatási szempontjai nem a nők bűnös (*sceleratis*) vagy ártatlan voltán alapulnak. Az említett nők kihagyását nem indokolhatja a numerikus kötetkompozíció sem, mivel nem kerek a gyűjtemény fejezeteinek száma, de mivel a cím szerint válogatott nőkről ír, nem mondhatunk le teljesen valamiféle kötet szerkesztői elv meglétéről. Boccaccio a 100 antik nő korát követő 1000 év történetéből csupán 6 nő életrajzát örököltette meg. Forestinél a nők közt legfeljebb pár évtized különbség szerepel, nincsenek nagy időbeli ugrások, a nők műveltségének, vallásosságának és uralkodásra való alkalmasságának

⁷ Rómer Flóris nem számolt utána és mivel az utolsó (ultimum caput) előtti fejezet a 181-es számot viseli, 182-ben határozta meg a fejezetek számát. Vittorio Zaccaria 186-nak veszi, de mivel nem részletezi, hogyan jutott erre a számra, az ösnyomtatványban szereplő fejezetek összeszámolása, listázása és rendszerezése után e számot 184-ben állapítom meg. Az azonban kétségtelen, hogy a felosztás nem következetes, ugyanis Lucia mártír alatt két személyt is ért egy fejezeten belül (105. cap., fo. 85r–86r), míg a két Demetriát külön fejezetben tárgyalja (131. és 132. cap., fo. 120r–121r és 121r). Vö. RÓMER Flóris, *Egy Beatrix királynénak ajánlott ös-nyomtatvány*, Magyar Könyvszemle 1 (1876), 86. ill. ZACCARIA 1978, 526.

⁸ „Sed iam intermissis aliquantulum antiquarum gentiliū clararum Mulierum virtutibus: ad sanctarum virginum aliarumque Matronarum Christianae religionis praecipuum decus et stabilimentum tandem nostra vertenda est oratio.” – De Sabina Poppea Neronis uxore (70. cap.) = FORESTI 49r

⁹ Bővebben ld. ZACCARIA 1978, 525–529.

¹⁰ Megjegyzendő, hogy Sabbadino degli Arienti is Boccaccio nőgyűjteményét dolgozta át művében a megfelelő fejezeteknél, bővebben ld. ZACCARIA 1978, 529–540.

¹¹ Francesco PETRARCA, *Epistulae seniles*, XVII, 3, 4–9. De insigni oboedientia et fide uxoria

megjelenítésében nincs törés. A mitológiai és szent nők gyűjteményét a kortárs itáliai nők követik, úgy tűnik tehát, hogy Boccaccióval ellentétben Foresti nem ódzkodott a kortársak szerepeltetésétől. Sőt, mintha a híres antik nők és a középkori szent szüzek csak előkészítenék a kortárs nők, elsősorban Beatrix rokonainak dicséretét. Az antik költőnők és festőnők (Sappho, Cornifitia, Martia stb.) anticipálják a tudós, művelt kortársakat (pl. Ginevra és Isotta Nogarola). Feltételezésem szerint tehát a kötetkompozíciót egyfajta fejlődés adja, és az egész csúcán a dedikáció címzettje, Beatrix szerepel.

További változtatás a boccacciói korpuszhoz képest, hogy míg az egyrészt a görög–római mitológia kompendiuma – hasonlóan *Genealogia deorum gentilium* vagy *De casibus virorum illustrium* című műveihez –, másrészt nevelő célzatú, morálfilozófiai történetek füzére, amelyek végén olykor egy-egy hosszabb-rövidebb erkölcsi példázat, tanítás olvasható. Foresti azonban e példázatokat a pogány nők esetében rendszerint elhagyja, művének feladata ugyanis nem az erkölcsi tanítás, hanem a reprezentáció és a keresztény uralkodónők dicsőítése. Hogy mennyire nem az olvasó szórakoztatása vagy erkölcsének javítása lehetett Foresti művének mozgatórugója, azt jól példázza az is, ahogy a kötetet szerkesztette: nála ugyanis a prológos tartalmazza a dedikációt is, a conclusiót pedig elhagyja, ezzel pedig nemcsak a boccacciói keretes szerkezetet bontja fel, hanem a szélesebb olvasóközönségről áteszi a hangsúlyt a dedikáció címzettjére.

Dedikációk és nőgyűjtemények

A dedikációk mindkét mű esetében különös figyelmet érdemelnek. Boccaccio e művét 1361 és 1375 közt többször átszerkesztette, átírta. 1362 nyarát Niccolò Acciaiuoli meghívására Altavillában töltötte, és e meghívást viszonzni akarván dedikálta készülő művét Niccolò nővérének, Andreának. Igen gyakran a címzett és a mű hősnője/hősnői közti hasonlóságra hivatkozva indokolják, hogy miért éppen a dedikáció címzettjére esett a választás. E dedikáció érdekessége, hogy a címzett személy és a mű hősnőinek eszményített életvezetése közt ellentétet találunk: Andrea ugyanis másodszor is férjhez ment, miközben a műben minden újraházasulót mélységes megvetés és feddés illet, és az özvegyi lét dicséretes állapotként jelenik meg. Vittorio Zaccaria szerint Boccaccio autográf bejegyzései alapján úgy tűnik, kilenc fázisban alkotta meg művét, és a dedikációt a második fázisban írta, így még azt is kizárhatjuk, hogy nem állt módjában az özvegyi lét kérdéseit tárgyaló fejezeteket átírni, kihagyni.¹² Virginia Brown úgy véli, hogy Boccaccio talán arra számított, hogy Andrea nem olvassa el a neki dedikált művet.¹³ Ez a konstelláció valóban a legszerencsésebb volna, hiszen ebben az esetben a szerző támogatáshoz jut, és mintegy öncenzúra nélkül adhatja ki művét, míg a címzettnek elegendő a dedikáció dicsérete.

Boccaccióval ellentétben, aki nem merete művét az uralkodónőnek ajánlani,¹⁴ Foresti művét

¹² BROWN XIII – XIV. ill. Vittorio ZACCARIA, *Le fasi redazionali del 'De mulieribus claris'*, Studi sul Boccaccio 1 (1963), 253–332.

¹³ BROWN XV–XVI.

¹⁴ A dedikációban megemlíti, hogy először Johannának, Jeruzsálem és Szicília királynőjének akarta ajánlani készülő művét, és csak ezek után esett a választása Andrea Acciaiolira, az altavillai grófnőre. – Dedicatio, BOCCACCIO 1970, 18.

Beatrix királynénak dedikálta, és választását a mű prológosában¹⁵ a következőképpen indokolja: korábbi, *Supplementum chronicarum* (1483) című művében már számos nő történetét bemutatta,¹⁶ és ennek sikerén felbuzdulva folytatásként egy nőkről szóló gyűjteményt állított össze. Ekkor pár illusztris személy azt javasolta neki, hogy készülő új művét ajánlja Beatrixnak, minthogy nála nem találni méltóbb címzettet. E tanácsadók közt találjuk Beatrix sógorát (Ercolo I. d'Este), illetve egy másik rokonát (Nicolo Maria d'Este) és unokaöccsének, Ippolito d'Estének egyik suffraganeus püspökét, Donato Arretinot. Foresti 1491-ben az Este család ferrarai udvarában tartózkodott, majd nagy valószínűséggel 1493-ban tagja volt annak a ferrarai követségnek, amely Esztergomba érkezett Ippolitot rábírní az Itáliába való visszatérésre.¹⁷

Az 1497-es ösnyomtatvány címlapján az 1493-as évszám olvasható, ezért tévesen egy 1493-as kiadást is feltételeztek. A fametszet a dedikáció aktusát jeleníti meg, és bár maga a kompendium csak 1497-ben jelent meg nyomtatásban, a dedikáció már 1493-ban elkészülhetett.¹⁸ Foresti esztergomi követi útján jó alkalom kínálkozott arra, hogy nemcsak az ifjú Este, hanem Beatrix kegyeibe is beférkőzzön. Függetlenül attól, hogy végül sor került-e a találkozóra, készülő művét a királyné politikai céljainak megfelelően fejezte be demonstrálván a női uralkodók erényeit.

Illusztráció mint reprezentációs médium

A dedikáció és a dedikációs metszet kérdése átvezet minket a mű illusztrációinak kérdésére, illetve a képek szöveghez való viszonyára. Míg Boccaccio művének illusztrációi mindig az erkölcsi tanulságot vagy a leghíresebb jelenetet mutatják be,¹⁹ addig Foresti kompediuma az első portrékönyvek közé tartozik, amelyek érdekessége, hogy programszerű portrésorozat lévén tudatos információs médiumként működnek, mivel bennük az irodalmi és képi forma is megőrződik. A portrékönyveknek Milan Pelc felosztása alapján három típusa létezik kép és szöveg kvantitatív viszonya szerint: biográfiai gyűjtemény képekkel, képgyűjtemény rövidebb szöveggel,

¹⁵ „Scripsimus iam dudum sacratissima Regina latiori volumine de universis Regibus virisque quibusque illustribus, tam recentioribus quam novissimis, sed et de plerisque mulieribus: ac de totius mundi rebus gestis, cum Geographia multorum regnorum atque regionum prout historia ipsa quam scribebamus, locorum aliquam requirebat significationem, ut lucidior fieret. Quid plane volumen, chronicarum Supplementi Titulo prenotavimus: quodque opus impressorum officio iam pluribus comune studiosis hominibus reddere curavimus. Id quoque nescio quo merito (nisi quod curiosiora admodum mortalibus placent) ab universis iam fere, ingenti comparatum est affectu.” – Prologus, FORESTI 1r

¹⁶ A *Supplementum chronicarum orbis ab initio mundis* című művének a szokásos mutatón kívül van egy konkrétan a műben szereplő nőket összeíró tabulája, ld. *Tabula specialis de mulieribus claris hoc in opere conscriptis* = Jacobus Philippus FORESTI, *Novissime hystoriarum omnium repercussiones que Supplementum supplementi chronicarum nuncupantur*, ed. Albertinus de Lissona, Venezia, 1503, 11r–11v. Foresti már ebben a korábbi művében is Boccaccio *De mulieribus claris*ából idéz sok helyütt, de többnyire tömörítve. A *De plurimis claris selectisque mulieribus*ban többször is említi, hogy az adott fejezetben szereplő nőről már írt a *Supplementum chronicarum*ban is, pl.

¹⁷ „A követség vezetője Niccolo Maria d'Este adriai püspök volt, tagjai voltak Cervia és Imola püspöke, Calcagnini apostoli protonotarius és ennek fia az akkor még ifjú Celio Calcagnini, ki később tudós író és költő lett s szónoki dícsőítője Hipolitnak és Beatrixnak.” – BERZEVICZY Albert, *Beatrix királyné: Történelmi élet és korrajz*, Bp., Magyar Történelmi Társulat, 1908, 571. E követség tagjai közt találunk a prológosban említett öt személy közül kettőt is. Foresti magyarországi útja mindezidáig nem bizonyított, mivel csak 1494-ben említi imolai püspökként, ld. Lucia Megli FRATTINI, *Giacomo Filippo Foresti = Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1997, 48, 801.

¹⁸ ZACCARIA 1978, 542.

¹⁹ Például Clytaimnestrát férje meggyilkolása, majd saját halála közben mutatja az illusztráció, Circét, a varázslónőt különböző fajta állatok fejét viselő férfakkal látjuk az ábrázolásokon, Dido pedig épp Karthágót építteti, ld. Giovanni BOCCACCIO, *De claris mulieribus*, ed. Johann Zainer, Ulm, 1473, 35 v, 38v és 42v

vagy kizárólag képek gyűjteménye. Foresti könyve az első csoportba tartozik, amelyben talán a politikai propagandisztikus intenció a legerősebb, ami a XVI. századtól kezdve a portrékönyvekre igen jellemzővé válik.²⁰

Biográfia és portré, tehát szöveg és kép két fontos funkcióját kell kiemelni. Az első funkció a boccaccioi gyűjteményre is jellemző exempláris, tehát a példázatszerű morálfilozófiai, példamutató funkció. Foresti metszetei közül a mitológiai nőknél és a szentéleteknél fiktív ábrázolásokat, tulajdonképpen jelzésértékű illusztrációkat találunk, míg a kortárs nőkről néhány esetben autentikus portrék láthatók.²¹ A második funkció az autentikus ábrázolás okán a műben szerepeltetett személyek társadalmi státuszával és szerepével hozható összefüggésbe, a portrékönyvek ugyanis átvették az udvari és egyházi reprezentáció és propaganda feladatait. Csak egy párhuzamos példát említenék a kortárs uralkodói propagandák közül: I. Miksa császár utasítására Hans Burgkmair a császárt fametszetsorozatában mitológiai és történeti hősök sorának végére helyezte el, így mintegy legitimálva uralkodói státuszát.²² Foresti portrékönyvében szintén mitológiai, szent és kortárs nők élén szerepel a prológos szerint Beatrix, aki kiválóbb az összes többi nőnél.

Végül egy nem ennyire egyértelmű feltételezés: Foresti gyűjteménye kép és szöveg különös összjátékával üzenhette a magyaroknak: idegen királynő is lehet jó uralkodónő. A Beatrix érényeit felsoroló prológos végén szerepel egy metszet, mely még hét másik nőnél megtalálható.²³ Rómer Flóris úgy vélte, hogy olcsóbb ugyanazt a metszetet többször felhasználni, és e közös metszetek egyúttal akár közös tulajdonságokat, attribútumokat is jelentenek, így a felsorolt nők közt többen is özvegyek, vagy elvesztették gyermeküket, s utód nélkül haltak meg. Számunkra különösen érdekes lehet Gizella esetének leírása, őt ugyanis e feldolgozás szerint nagyon szerették a magyarok és megözvegyülvén nagy megbecsülésben uralkodott, majd halála után Székesfehérvárott férje mellé temették. Foresti nem sokat írt önállóan, nagy valószínűség szerint ezt a változatot sem ő találta ki, ám ezen a ponton tetten érhető, hogy az ismertebb és valós változat helyett a megrendelőre nézve kedvezőbb változatot használta fel. Amennyiben a közös metszet nemcsak közös attribútumokat, hanem közös sorsot is jelent, az üzenet félreérthetetlen.²⁴ Beatrix és Gizella életének és uralkodásának összekapcsolását nemcsak a metszetek azonossága, hanem a kortárs történeti művekben körvonalazódó párhuzamok is alátámasztani látszódnak. Elképzelhető ugyanis, hogy Thúróczy János 1488-ban megjelent *Chronica Hungarorum* című művének – amely Beatrixszal szemben ellenséges hangnemben íródott – mintegy politikai ellenpárjaként írta meg Foresti Beatrix dicsőségére e gyűjteményt.²⁵

²⁰ Vö. Milan PELC, *Illustrium imagines: Das Porträtbuch der Renaissance*, (Studies in Medieval and Reformation), Leiden-Boston-Köln, Brill, 2002, 2–4.

²¹ Pelc szerint Boccaccio nőgyűjteményében az antik mitológia szereplői jó anyagot szolgáltatottak egy keresztény-moralizáló exemplariumhoz, míg Foresti portréi többnyire tipologizált képek, melyek az autentikus arcvonások helyett az attribútumok megfelelő identitásképzését szolgálják. Némely ábrázolás azonban valószínűleg autentikus, így Ginevra Sfozáé (165r), Bianca Maria Sforzáé (153v) vagy Damisella Trivulziáé (168r), PELC 10–11. és 16.

²² PELC 104–105.

²³ Rómer Flóris a következőképpen írja le ezt a metszetet: „Két város közt ülő királyné, jobbjaiban jogar, itten mellette pajzs fekszik: *Zenobia, Helena*, adiabenorum Regina, *Mamea, Amalazuntha, Radegundis, Isabella*, Ferdinandi Neapolitani, **Geissilla** seu galla, S. Stephani uxor.” – RÓMER 88. (kiemelés Rómertól)

²⁴ A sors iróniája, hogy amint Gizella sem megbecsülten, Magyarországon uralkodva fejezte be életét, hanem Passauban halt meg, miután belépett a helyi apácakolostorba, ugyanúgy Beatrix is végül hazatért Itáliába és egy kolostorban halt meg Nápolyban.

²⁵ VÁRALJAI CSOCSÁN Jenő, *A magyar monarchia és az európai reneszánsz*, Pomáz, Kráter Műhely Egyesület, 2005, 23.

Összegzés

Foresti kompilációja Boccaccio nőgyűjteményével szemben véleményem szerint politikai indíttatású és ennek megfelelően mind szövegileg, mind képileg az uralkodói reprezentáció jegyében készült. Míg a *De mulieribus claris* kritikai kiadását elkészítő Vittorio Zaccaria Forestit mint Boccaccio és Sabbadino degli Arienti plagizátorát mutatja be, s bár kompilációs technikáját szemlélteti pár példával, mindeközben nem próbál a kompiláció *miértjére* választ keresni. A kötet szerkesztésben és a válogatás módjában található következetlenségek, az özvegyi témát érintő kínosabb részletek elhagyása, a dedikáció és az ezt bemutató metszet, a korabeli uralkodói reprezentációs divat és Beatrix hatalmi válsága arra engednek következtetni, hogy e művet megrendelésre állították össze. Foresti gyűjteménye tehát nem öncélú plágium, hanem Beatrix politikai propagandájának szolgálatában kompilált mű.

De plurimis claris selectisque plurimis mulieribus – Neuschreibung der weiblichen Sammlung von Boccaccio unter einer politischen Propaganda

Boccaccio hat sein Werk *De claris mulieribus* zwischen 1361 und 1375 geschrieben und dem eine Widmung an Andrea Acciavoli und einen Prolog für das breite Publikum beigelegt. Unter der Gattung *de viris illustribus* hat dieses Werk als Erstes die Historie und Parabel von 104/106 berühmten oder anrühigen, mythologischen und biblischen Darstellerinnen beziehungsweise historischen Frauen vorgestellt. Boccaccio hat diesen bunten Strauss als Ruhm und Erbauung für Andrea gewidmet.

Giacomo Filippo Foresti hat sein Werk *De claris selectisque/scelestisque plurimis mulieribus*, welches 1497 veröffentlicht wurde und über Frauen handelt, für Königin Beatrix gewidmet. Zu dem Werk hatte er nur einen Prolog beigefügt, der auch als Widmung gilt. Das erste Drittel dieser Sammlung ist eigentlich eine Kompilation der Sammlung von Boccaccio, während der übrige Teil die Biografie der Heiligen und zeitgenössischer Herrscherinnen enthält.

In meinem Artikel stelle ich vor, welche Veränderungen Foresti bei der Neuschreibung des Werkes von Boccaccio getroffen hat und welche Gründe diese Veränderungen hätte haben können. Das heisst, wie die weibliche Sammlung von Boccaccio, die mit mythologischen Exempel zum moralischen Leben erzieht, durch die Kompilation von Foresti zum Teil einer (kultur)politischen Propaganda geworden ist?

Veres Ágnes

Női narrátorok és vétkező nők Bandello novelláiban

Boccaccio és Bandello: a rend és a női szerepek

„A rend híján való dolgok nem hosszú életűek...”¹
Dekameron

A fenti mondás Pampinea szájából hangzik el az első napon, aki a narrátor után az első megszólaló a *Dekameron*ban. Ő javasolja a kivonulást abból a kaotikus világból, amelyben a pestisjárvány folyamánként emberi és isteni törvény egyaránt megszűnt. Ő ismeri fel, hogy ha a megmenekültek kis közösségén belül nem állítanak vissza valamiféle rendet, akkor rájuk is a közeli halál vár. A rend igénye több szinten is érvényesül a műben. Annak külső szerkezetében, a novellák naphoz köthető tematikus szabályozottságában (kivéve az első és a kilencedik napot), a kerettörténet szereplőinek következetes napirendjében és a művet átszövő számszimbolika használatában. A teljességre és tökéletességre való törekvés alapvető írói szándékként jelentkezik tehát a *Dekameron*ban,² mint ahogy az is, hogy a nemek tekintetében a nőknek kitüntetett szerep jut. Nemcsak mint potenciális hallgatóság, és nemcsak mint a novellák szereplői, hanem mint narrátorok is. A dekameroni elbeszélőnők hét a háromhoz arányban többségben vannak férfitársaikhoz képest, és a kor gyakorlatával³ ellentétben verbális képességeik teljes tudatában fűzik történeteiket. Szokatlan ez az irodalomban is, hiszen a nők sokkal inkább tárgyai voltak az irodalmi alkotásoknak, mintsem alanyai⁴. Ráadásul „[...]a boccacciói elbeszélés rendre pozitív, de

¹ Giovanni BOCCACCIO, *Dekameron = Boccaccio művei*, ford.: FÜSI József, JÉKELY Zoltán, MAJTÉNYI Zoltán, MOLNÁR Imre, RÉVAY József, VÉGH György, szerk.: KARDOS Tibor, RÓZSA Zoltán, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1975, 339.

² Vigyázni kell azonban, mert a túlzott szabályozottság a szöveg halálához vezethet. A *Dekameron* narrátorait így a kettős halál réme fenyegeti. Egyrészt a pestistől és a vele járó káosztól kell tartaniuk, amelyre a válasz csak a rend és a hierarchia visszaállítása lehet; másrészt az ismétlődő mechanizmusok, a szigorú formai keretek által okozott unalomtól, melyet csak úgy lehet elkerülni, ha a monotonná váló ritmust néha megtörik. Erre szolgálhat például az első és a kilencedik nap szabad témaválasztása vagy a 101. novella beiktatása a negyedik napon. Ld. Giancarlo MAZZACURATI, *La regina e il buffone: ordo e varietas nella costruzione del Dekameron = All'ombra di Dioneo*, Firenze, La Nuova Italia Editrice Scandicci, 1996, 37–38.

³ Erre pont Pampinea hívja fel a figyelmet, amikor az első nap utolsó novelláját meséli, és előtte kifejti, hogy a nők mennyire nem tudnak csattanós, eszes válaszokat adni. Régen megvolt bennük ez a képesség, de most inkább foglalkoznak a testük ékesítésével, mint a szellemükével. „[...] közös szégyenünk ez nekünk és e világon minden nőnek. [...] ezek a cifra, tarkabarka sallangos nők vagy szótlanul és érzéketlenül állnak, mint a márványszobrok, vagy ha kérdést intéznek hozzájuk, olyképpen felelnek, hogy sokkalta jobb lett volna hallgatniok [...] és ügyefogyottságukat szemérmetségnek keresztelték [...]”.

⁴ Erről bővebben ld. Marina ZANCAN, *La donna = Letteratura italiana*, vol. V., *Le questioni*, Torino, Einaudi, 1986, 765–827.

legalább is nem negatív tulajdonságokkal ruházza fel nőalakjait.”⁵ Azzal pedig, hogy Pampinea jóvoltából a rendet is ők képviselik, arra az évszázadokon átívelő közvélekedésre cáfolnak rá, mely szerint a férfit a rendteremtés feladata, aki intellektusával kivezeti a nőt a káoszából. Boccaccio nőalakjai tehát ebben a vonatkozásban is újítást hoznak, és az irodalomban betöltött illeten szerepük – hiába a nagy számú Boccaccio-epigon –, még sokáig nem lesz általános.

A *Dekameron* nyomán keletkezett itáliai novellagyűjtemények közül kiemelkedik Matteo Bandellóé, akinek kapcsán Mazzacurati találóan megjegyezte, hogy a nagy előd után születtek Boccacciók⁶ (utalva az epigonokra) és Bandello, aki szakít a boccacciói modellel. Nála már nincs az egyes darabokat összefogó kerettörténet, így nincsenek tematikus egységek és nincs a narrátorok ismétlődő váltakozása sem. E helyett minden egyes novellát megelőz egy ajánlólevél, amelyben leírja azt a társasági eseményt, melynek során a novellát a fikció⁷ szerint hallotta. Az ajánlólevelek így mindig egy beszélgetésbe ágyazzák az azt követő novellát. A beszélgetés során alkalom adódik a moralizálásra, a vélemények ütköztetésére, s néha még egy-egy rövidebb történet is elhangzik a leveleken belül. Így ezzel a tükröképszerű felépítéssel a művek egységes ruhába bújnak, de ezt leszámítva minden esetleges. Ilyen az 1554-ben Luccában megjelent első három kötet tagolása: pusztán terjedelmi szempontot figyelembe véve tartalmaz az első két kötet 59–59 novellát, a harmadik 68-at (ezek rövidebbek). Végül 1573-ban Lyonban posztumusz adták ki a gyűjtemény negyedik kötetét, 28 novellával. Összességében 214 novelláról és ugyanennyi ajánlólevélről van szó, egy óriási munkáról, melyet Bandello folyamatosan írt az 1520-as évektől kezdve. Ő maga többször is megemlíti, micsoda nagy feladat volt lejegyezni az összes történetet. Az első kötet elején pedig még azt is hangsúlyozza, hogy ő bizony semmiféle módon nem rendszerezte azokat, hanem úgy foglalta őket egyívé, ahogy a keze ügyébe kerültek.⁸

Bandello tehát elhagyja a boccacciói rend szervezőelvét, és ezzel párhuzamosan nőalakjai az irodalom alanyaiból annak tárgyaivá lépnek vissza, akik koránt sem mindig képviselik a szerelemnek és társadalmi szerepüknek azt a felvilágosult szemléletét, amellyel a *Dekameron*ban lehet találkozni. Ebben személyes tényezők (Bandello dominikánus szerzetes volt) és történelmi folyamatok is közre játszottak (az ellenreformáció nyomán szigorodó erkölcsök). A bandellói novellagyűjtemény 214 narrátora közül mindössze 5 nő⁹ van, és az általuk bemutatott történetek többségében a női főszereplők nemhogy nem pozitív, de kifejezetten elítélendő, negatív szerepkört birtokolnak.

⁵ Antonio Donato SCIACOVELLI, *A Dekameron nőalakjai. Új tipológiai szempontok* = [www. bdtf.hu/konyvtar/PHD/Sciacovelli/tezisek.pdf](http://www.bdtf.hu/konyvtar/PHD/Sciacovelli/tezisek.pdf), Budapest, 2003, 7.

⁶ „Diversi Boccacci”, Giancarlo MAZZACURATI, *Lo spazio e il tempo: Codici fissi e forme mobili del personaggio boccacciano* = *All'ombra di Dioneo*, Firenze, La Nuova Italia Editrice Scandicci, 1996, 9.

⁷ A szakirodalom egy jó ideig azt tartotta, hogy Bandello személyesen is jelen volt azokon az udvari társasági eseményeken, amelyeket megelőlt a novellák ajánlóleveleiben. Emiatt többen is hiteles történelmi forrásként kezelték az írásait (sőt, van aki még most is így tesz), mígnem Letterio di Francia ki nem mutatta, hogy az ajánlólevelek csak későbbi hozzátoldásai a szerzőnek. Bandello néha olyan narrátor szájába adta a történetet, aki akkor már nem is élt. Letterio DI FRANCIA, *Il Bandello e la critica. Otto anni dopo* = *Giornale storico della letteratura italiana*, XCIII, 1929., 106–117.

⁸ „(...) [N]on avendo io servato ordine veruno, secondo che a le mani venute mi sono, le ho messe insieme, e fattone tre parti, per dividerle in tre libri, a ciò che elle restino in volumi più piccoli che sarà possibile”. Matteo BANDELLO, *La prima parte de le novelle*, a cura di Delmo MAESTRI, Edizioni dell’Orso, Alessandria, 1992., I. A további idézeteknél is a Delmo Maestri által gondozott, Bandello összes művét tartalmazó gyűjteményt vettem alapul (Edizioni dell’Orso, Alessandria, 1992., 1993., 1995., 1996.).

⁹ Az alábbi novelláknak van női narrátoruk: I/42, I/44, I/51, II/35, III/52.

Variációk a bosszúra: gyilkos asszonyok (I/42; III/52)

Az első kötet 42. novelláját Camilla Bentivoglia e Gonzagának ajánlja Bandello, és a hozzá intézett levelében említi, hogy a férfiak és nők egymást bizony rendszeresen megrézfálják, ő pedig helyesnek tartja, ha a sértett visszaadja azt, amit kapott.¹⁰ Először csak a *beffa* („tréfa”) kifejezést használja, később azonban átvált a *vendettára* („bosszú”), amely a történetre kivetítve sokkal találóbb lesz. Utal arra is, hogy inkább a férfiak élnek a bosszú eszközével, mert a „a férfiak nagyobb a szabadsága,¹¹ és megpróbálja a nőt mindig alávetett helyzetben tartani, ahogy az Isten által társául adatott”. E rövid bevezető után megszólal a narrátor (E) Leonora Buonavicina e Malchiavella (vagyis egy Machiavelli felesége), „*la gentil e discreta madrona*”, aki az összejövetelen jelen lévő Isabella D’Este felé fordulva szintén a férfiak és nők közötti bosszúról beszél. E szerint a férfiakat, ha valami sérelem éri, nem nyugszanak meg, míg azt sokkalta jobban meg nem bosszulják. És nem győznek csodálkozni, ha esetleg egy nő jár el így, ahogy arra a következő eset is példa lesz.

A novella elején található rövid összefoglalás (*Didaco Centiglia úr nőül vesz egy fiatal lányt, aztán nem akarja őt, ezért a lány meggyilkolja*) után Leonora Buonavicina megnevezi a forrását: egyik barátja számolt be neki levélben erről a Valenciában nemrég történt „döbbenetes esetről”. Sok a pontosnak tűnő adat, mégis, mivel többszörös áttételen keresztül jut el az olvasóhoz a történet, a látszat ellenére rendkívül nehézé válik a novella valóság tartalmának ellenőrzése. Ez bevált írói szokás Bandello részéről, aki gyakran ezzel a technikával leplezi, amikor saját olvasmányélményeit adja narrátorai szájába.

A bevezetés távolról indít: beszámol a valenciai nők szépségéről, bájosságáról, érzékiségéről, könnyelműségéről. Ezután szuperlatívuszokat használva bemutatja a férfi főszereplő nemesi családját (Centigli), majd őt magát is: Didaco egy gazdag, 23 éves lovag, a lovagi játékok legjobbjika. A lány, akibe beleszeret, alacsony származású (ékszerész családból való), de nagyon szép és mód felett kifinomult. Sokáig név nélkül szerepel, és csak később derül ki, miért. Beszélő neve van: Violanténak hívják, és rettenetes bosszúja kapcsán később a nevének alapalakja, a *violare* („erőszakot tenni”) ige is előfordul a műben.

A lovag olyannyira vágyakozik Violantéra – aki sem a felkínált pénzért, sem Didaco szép szavaiért nem adja tisztességét –, hogy kész feleségül venni őt, de csak titokban. Violante ezt elfogadja, hiszen tudatában van származásának. A házasságkötés után több mint egy évig minden éjjel meglátogatja feleségét Didaco, és az asszony – akinek a hírnevét mindenféle szóbeszéd kezdi tépázni – egyre türelmetlenebbül várja, hogy férje folytonos ígéreteseihez híven nyilvánosságra hozza frigyüket. A férfinak azonban esze ágában sincs ezt megtenni, inkább a nagy nyilvánosság előtt nőül vesz egy rangban hozzá jobban illő lányt. A narrátor túlzásokkal, fokozásokkal,

¹⁰ Itt azt a szamaras hasonlatot használja, amellyel Boccaccio is él (*Dekameron* VIII/8): „[A]ssai dee bastare a ciascuno se quale asino dà in parete tal riceve” (a magyar változatban: szemet szemért, fogat fogért). Giovanni BOCCACCIO, *Dekameron*, a cura di Vittore BRANCA, Einaudi, Torino, 1992, vol. II., 976. A *Dekameron*ban ez Fiammetta szájából hangzik el, (aki az *Elegia di Madonna Fiammetta*ban az elhagyott nő – és egyben a szerelmi csalódásában sértett Boccaccio megfelelője) a *Dekameron* VIII/7. novellájára reagálva, amelyben is egy írődeák bosszúból kegyetlenül megrézfál, valójában azonban megkínóz egy asszonyt.

¹¹ Ez törvényileg is így volt, mint azt a Lex Iulia de Adulteriis e Coercendis augustusi törvény (i. e. 18–17.) is példázza. A törvény büntette a házasságtörő nőket és feljogosította az apákat (és bizonyos körülmények között a férjeket is), hogy ilyen esetben a lányukat és a házasságtörő partnert megöljék.

halmozással próbálja leírni Violante fájdalmát és elkeseredettségét, aki bánatában egyre csak sírt, nem evett, nem aludt, emésztette magát.

Az ész lép az érzelmek helyébe, és ez is lesz bosszújának vezérlője, amikor Violante belátja, hogy a sírás semmire sem visz. Olyan bosszún gondolkozik, ami a jövőben elveszi a kedvét a többi férfinak attól, hogy úgy bánjanak a nőkkel, ahogy vele Didaco. Amint kész a terve, rögtön jókedvre derül, holott tisztában van vele, milyen sors fog rá várni, ha véghezviszi azt. A novella központi, terjedelmében is jelentős részét Didaco meghatározott forgatókönyv szerinti, előre eltervelt könyörtelen megkínzása teszi ki. A szerencsétlen férfit – aki a másik nemes hölgygel való házasságkötése után két héttel már megint Violante ágyába vágyakozott, és a vele együtt töltött szerelmes éjszaka után kimerülten zuhant álomba – állító helyzetében, meztelenre vetkőztetve egy gerendához kötözi szolgálója segítségével. A narrátor el-elidőz a részleteken: aprólékosan leírja a szoba állapotát a bekészített kínzószerszámokkal. Violante megcsonkítja Didaco összes testrészét, amely által szimbolikus értelemben valamiféle sérelmet szenvedett. Minden egyes csonkítás azonos rituálé szerint zajlik: az asszony valamilyen szerszámmal megfogja az adott testrészt, aztán a férfihöz beszél, végül sebez. Először a nyelvéből vág le egy darabot az őt sokáig áltató hazug szavakért, aztán a kezére hitvesi gyűrűt húzó ujjakat darabolja, majd a hazug könnyeket hullató szemeket szúrja ki, akik elhitették vele, hogy Violantén kívül más szépséget látni sem akarnak. Ez a már-már szinte szenvtelen, részletező leírás szokatlan¹² egy női narrátor szájából, főleg, hogy a bevezetőben egy visszafogott, diszkrét idősebb asszonynak nevezte őt Bandello. Női mivoltára legfeljebb csak az az álszemérmes megjegyzés utal, amikor nem akarja néven nevezni azt a testrészt, amelyet Violante utoljára megcsonkít. Azzal, hogy szinte lubickol az „*orrendo spettacolo*”, a szétszabdalt testű férfi látványának részletezésében – olybá tűnik, mintha szívesen elégitené ki mind a saját, mind pedig hallgatósága kíváncsiságát –, megcáfolja a rá aggatott bandellói jelzők igazságtartalmát.

Violante az ellene elkövetett bűnhöz képest nem tartja elég súlyosnak az általa kiszabott és végrehajtott büntetést, sajnálkozik azon, hogy csak ennyire futotta az erejéből, és többször is elismétli, hogy mindennek igazából a nyilvánosság előtt kellett volna zajlania, hogy elrettentő erejű legyen. Ennek ellenére biztosítja a férfit szerelméről, majd több tőrszúrással véget vet a szenvedésének.

A kegyetlensége miatt semmiféle negatív ítélet nem éri Violantét sem a többi szereplő, sem a narrátor, sem pedig a hallgatóság részéről. Sőt, majdhogynem tiszteletre méltó hősként jelenik meg, amikor nem menekül el a felelősségre vonás elől, nem kér kegyelmet, hanem bátran kiáll a herceg és az őt körülvevő nemes urak elé, vállalva bűnét, akik csodálják a szerintük a nőkre nem jellemző hatalmas lelki erejét. Világos, jól felépített beszédében tárja fel a gyilkosság indokait és annak kivitelezését. Azzal, hogy fővesztésre ítélik, a szó szoros értelmében is hőssé nemesül, mivel ez a kivégzési mód csak a nemesek kiváltsága volt. Cselekedetének mozgatórugója a szűk értelemben vett erkölcs, a hírnevének és becsületének védelme.¹³ Ennek jegyében válik önbíráskodóvá, túlzóvá (szerinte a férfi „minden ésszerűséget felülmúló” igazságtalanságot követett el ellene).

¹² Bár a *macabro* témáját a *Dekameron*ban is nő vezeti be: Filoména írja le a kínhalálra ítélt Ambrogiuolo holttestét (*Dekameron* II/9) és a kutyák által hajsolt és marcangolt nő szörnyű halálát (*Dekameron* V/8).

¹³ Több hasonlóság is felfedezhető Violante és Giulia da Gazuolo története (I/8) között. Giulia szintén nem nemesi származású, s mint ilyen, legfőbb kincsének a tisztességét tartja, amelyet minden áron meg akar védeni. Csakhogy amikor ettől erőszakosan megfosztják, ő nem tervez bosszút, inkább az öngyilkosságot választja, és halála előtt ugyanúgy ünneplőbe öltözik, mint a vérpadra induló Violante.

Erre hivatkozva érzi magát feljogosítva arra, hogy elvegye egy másik ember életét. Csak a mai kor emberének tűnhet furcsának és betegesnek Violante magatartása: például amikor örömmel tölti el, hogy megszületett a gyilkosság terve, vagy amikor közvetlenül Didaco halála után kipihen a fáradalmait és alszik egy jó nagyot. Hasonlóképp értékelhető az is, amikor megbánás nélkül, kifejezetten vidáman indul a halálba. Nem tipikus az a higgadtsága sem, amellyel a friss házас Didacóval beszél, miközben előre tudja, hogyan fog végezni vele; nem rendez jelenetet, hanem egyszerűen csak beszámol arról, hogy mennyire elszomorították a történetek, és egyben biztosítja a férfit további hűségéről.

A történet szereplői közül mind a férfi, mind pedig a nő közvetlenül is megszólal és hosszasan beszél. A szereplők értéktétele alapján – a többi novellára nem jellemző módon – a férfi beszéde és gyakori magyarázkodásai képviselik a hazugságot és a mellébeszélést, míg a nőé az értelmet és az igazságot. Pont fordítva, mint például Ugo és Parisina történetében (I/44) vagy mint *A néma leventeként* elhíresült novellában (III/17), amelyekben a nők beszéde erkölcstelenségbe visz, a férfiak meg inkább meg sem szólalnak, ezzel jelezve morális felsőbbrendűségüket.

A bosszúállás témakörében ennek a novellának az ellendarabja a harmadik kötet 52. története, amelyet az ékesszóló „*bella parlatrice*” Barbara di Gonzaga tolmácsol a csak nőkből (és Bandellóból) álló társaságnak. Őt kéri meg, hogy számoljon be nekik valami újdonságról, amit mostanában hallott. Ez azért is figyelemre méltó, mert ebben az időszakban az információhoz való jutás a férfiak privilégiuma volt, nők ritkán jutottak első kézből hírekhez. Itt is, mint az előző műben, a novellát a szó etimológiai értelmében használja az író: most is valamilyen új hírről, nemrég történt eseményről számol be.

A témaválasztás apropója egy nemrég Cremában történt bűntény: egy fiatal lány megfojtotta a saját újszülött csecsemőjét, hogy ne derüljön ki a szegénye. A grófnő egy hasonló történetet választ, amely mindenből csodálkozást, megdöbbenést, ugyanakkor együttérzést vált ki. Mindezt tovább színezi, hogy a társaság tagjai a büntettet elkövető anyát ismerik. Bandello állítása szerint nem akarta beletenni ezt a novellái közé, de mivel az ajánlólevél címzettje szerette volna tudni, hogyan is történtek az események, mégis csak beleszerkesztette a novelláskötetbe, mert végül is a nagy változatosságba ez is belefér. Ez egyfajta mentegetőzés, mint ahogy mentegetőzéssel indít a narrátor, Barbara di Gonzaga is: elmondja, hogy sokáig hezitált, hogy egy efféle esetet elmeséljen-e egy ilyen tisztes hölgyekből álló társaság előtt. Végül aztán úgy döntött, hogy a hallatlan kegyetlensége ellenére lehet belőle tanulni azzal, hogy a jót dicsérjük, a rosszat pedig szidjuk. Ha azt vesszük alapul, amit Letterio di Francia kimutatott, hogy az ajánlólevelek többsége csak későbbi hozzátoldása a műveknek, s mint ilyenek, nem hitelesek, akkor azt lehet vélelmezni, hogy Bandello ezzel a kettős mentegetőzéssel csak igazolást akart találni magának, hogy egy ilyen történetet, amelyben a céltalan erőszak és a dühöngés játssza a fő szerepet miért jegyzett le, még ha keveset is foglalkozott vele („*poco me ne curai*”). A klasszikusan értelmezett tanítás és gyönyörködtetés („*docere et delectare*”) Bandello által is követendőnek tartott horatiusi elvének ez a novella csak nehezen felel meg. Viszont jó példája annak a folyamatnak, amely a kor novellisztikájában egyre inkább tetten érhető: a művekben egyre nagyobb teret kapott az erőszak ábrázolása¹⁴, a hagyományos társadalmi intézményrendszer és az erkölcsi értékek demoralizációja.

„Pandora, mielőtt férjhez ment volna, és miután sok mindenkinek odaadta a testét, az egyik

¹⁴ Ld.: Marga COTTINO-JONES, *Il dir novellando: modello e deviazioni*, Salerno Editrice, Roma, 1994, 16.

szeretője iránt való féltékenységből, aki elvett egy másik nőt, megöli a saját fiacskáját” – ez a tartalmi összefoglaló található a novella előtt. A női főszereplőnek a narrátor adta ezt a negatív konnotációjú mitológiai nevet: a ma is élő rokonai iránti tiszteletből nem hívja őt a saját nevén. Az I/42. novella Violantéjának pontosan az ellenpólusa Pandora: származását tekintve nemes, viszont feslett erkölcsű. 15 éves kora óta számos szerelmi viszonyba bonyolódott – egymással párhuzamosakba is –, melyekről a narrátor érzékletesen számol be. A férfiak, akik a közelében vannak, mind csak a külsőségekre adnak és a gyönyörű, ellenállhatatlan nőt látják benne, akit minden áron meg akarnak szerezni. Ebből a szempontból Pandora alakja nagyon hasonlít Boccaccio Alatieljéhez (Dek. II/7), nála is mechanikusan ismétlődnek az újabb és újabb szerelmi hódítások, bár ő az események irányítója marad, és nem ölti magára az áldozat szerepét, aki csak hagyja magát elcsábítani. A narrátori vélemény többször is felbukkan a novellában: Pandorát tisztességtelennek bélyegzi, akit csak a fékezhetetlen kéjvágy és a mértéktelen étvágy hajt.

A női bosszúra megint csak egy házasság ad okot. Pandora egyik szeretője, Cesare, miután rájön, hogy nem ő látogatja egyedül a nő ágyát, szó nélkül otthagyja őt és feleségül vesz egy másik nemes hölgyet. Pandora azonban terhes marad tőle. Jelleméből adódóan az elhagyott nő reakciója merőben más, mint az előzőekben Violantéé. Örült haragra gerjed és dührohamában majdnem megöli magát. Aztán megpróbálja visszaszerezni Cesaret: először boszorkánypraktikákhoz folyamodik, később lefizet egy ferences barátot, hogy az szentelt gyertyával és imádsággal segítsen neki. Ez nem vezet eredményre, ezért úgy dönt, hogy megszabadul 6 hónapos magzatától. Mindent megkísérel, hogy a gyereket elhajtsa, ám hiába.

Ekkor határozza el, hogy akár élete kockáztatása árán is, de megpróbálja időnek előtte megszülni a gyereket. Mielőtt hozzákezdené infernális őrvongásához, úgy, mint Violante, ő is szükségesnek tartja a magyarázkodást, hogy motivációját más is megismerhesse. Szó sincs itt már tisztességről és becsületről, csak a megsértett női hiúságról. Egyik kisszerű indoka például az, hogy nem akarja, hogy a férfi valaha is büszkélkedhessen azzal, hogy tőle van gyereke.

Részletekben tobzódó, naturalisztikus leírás következik, ahogy Pandora erőszakosan világra hívja gyermekét. Kegyetlenül, haragtól fűtve nézi az újszülöttet, akit csak kis fenevadnak („*bestiuolo*”) titulál, mert az nem áll hasonlítani áruló apjára. De maga Pandora is szinte vadállattá válik a narrátori szóhasználatban. Egy extrém módon túlfűtött, embertelenségről tanúskodó beszédet intéz hozzá, melynek lényege a bosszúállás jogosságát bizonyítani: a kicsinek kell halálával elvennie apja bűneit. Tulajdonképpen a megváltásnak egy kifordított, torz értelmezésével szembesülünk itt. A nő ekkor már egy indulatain uralkodni képtelen „Erünnisz”, aki nem elég, hogy megöli gyermekét, amikor erőnek erejével a földhöz vágja annak piciny testét, de brutális módon meg is gyalázza azt. Pandora a saját kezével kettétépi a holttestet,¹⁵ a földre dobja, vidáman („*lietamente*”) rátaPOS, egészen laposra tapossa. Aztán aprólékosan ízekre szaggatja, a szájával pedig kitepi a szívét. Végül egy szelindek kutyát hozat a szobájába, és apránként megeteti vele a kicsit.

Ennél a pontnál megszakad az elbeszélés, a narrátor nem tudja folytatni a történetet, annyira elfogja a sírás. Kell ez a szünet, főleg azért, hogy egy kicsit kizökkentse a hallgatókat/olvasókat mély megrendülésükből. Másra terelődik a figyelmük, mielőtt megtudnák a lesújtó végkifejletet: a gyerekgyilkos nem kap semmiféle büntetést, tettének nincs következménye. A narrátor tudni véli azt is, hogy Pandora bármilyen büntudat nélkül, szeretőket tartva él tovább.

¹⁵ Ezt a motívumot ld. az I/55., magyarul „A végzetes nocerai vadászat” című Bandello-novellában.

Közös pont mindkettő novellában, hogy a főszereplő nő, bosszúra éhes, és a mai értékítélet szerint beteges. Bosszújuk bevégeztével mindketten lenyugszanak (sőt, Pandorát még öröm és meglegedettség is tölti el), szépen felöltöznek, s megbánás tanúsítása nélkül az egyikük a halálba, a másikuk pedig – ünnepnap lévén – a templomba indul. A két történet hasonlóságokat mutat, mégis, mivel más a gyilkosságok indíttatása, más lesz a narrátor-nők általi megítélésük. Az első novellában alig érezhető a narratori jelenlét, s ha mégis megnyilvánul, akkor is inkább Violante pozitívumait domborítja ki. A másodiknál viszont állandóan megszakítja az elbeszélés menetét egy-egy személyes megjegyzésével, vagy épp a sírásával, és nem győzi hangsúlyozni, hogy Pandora maga a megtestesült ördög. A mű végén azonban felhívja a figyelmet arra, hogy ez egy egyedi eset, és ez ne sarkalljon senkit arra, hogy általánosságban a női nemet gyalázza (a férfiak sem mind árulók, csak mert Júdás az volt). Kritikusan fordul Boccaccio felé is, akinek szerinte nem kellett volna megírnia a *Corbacciót*, csak mert egy asszony nem viszonzotta a szerelmét. Arról az egyről kellett volna rosszat írnia, a többit pedig békén hagynia. Aztán az *Il Carmelitaként* ismert Battista Spagnoli (1448–1516) latinul verselő költő a célpontja, aki egyik eklogájában a nőket gyalázza, mivel (a szóbeszéd szerint) egy szép, fiatal lány visszaütöztette. Szerinte a lánynak igaza volt, mert a férfi „*era brutto come il culo e pareva nato dei Baronzi*”. Vagyis olyan csúnya volt, mint az emberek alsó fertálya, és olybá tűnt, mintha a Baronzi család szülötte volna. Ez a megjegyzése két szempontból is érdekes: először is idézi Boccacciót, aki a Baronzia legendás csúnyaságára többször is utal a *Dekameron*ban (pl. VI/5); másodsorban azért, mert nehéz elképzelni, hogy a „*culo*” szó elhangozzék egy korabeli, jó modorú, ráadásul „*bella parlatrice*” nő szájából. Inkább Bandello szavai ezek, aki bevallottan nem sokat törődve ennek a novellának a megformálásával, hagyta, hogy a saját hangja áthallatsszon azon. Ezzel pedig tovább erősíti azt a feltételezést, hogy az egyes novellák elé írt ajánlólevelek, amelyekben többek között a narrátor bemutatkozik, csak később születtek meg. Ez azt jelenti, hogy a narrátorait is ő választotta meg, nem pedig azok a novellák, és az is jelzés értékű, hogy az igen kevés női elbeszélőnek jutott pont ez a két bosszútörténet.

Étienne de Fougères *Le livre des manières*¹⁶ (1174–1178) gyűjteményében külön fejezetet szentel a nőknek, és a természetükben három fő hibát vél felfedezni. Hajlamosak ellenszegülni az isteni szándéknak és különféle női praktikákhoz, boszorkánykodáshoz folyamodni. Ide tartoznak a szépségügyi beavatkozások (krémek, szőrtelenítés stb.), amelyekkel megváltoztatják az Isten által saját képére teremtett emberi test kinézetét, és amelyekkel megpróbálnak uralmat szerezni a férfiak felett. Ide veszi azt is, ha megkísérelnek beavatkozni a fogantatásba, sőt a legrosszabb, ha megölik saját gyermeküket vagy a férjüket, saját urukat. Ezt a kategóriát vizsgálva a férjgyilkos Violante és a gyerekgyilkos Pandora is bűnösnek mondható. A második hibacsoportba a női engedetlenséget, agresszivitást, a férfi iránt viseltetett ellenségeséget sorolja. A nők lázadóak és bosszúszomjasak: az ő legnagyobb bosszújuk, ha szeretőt tartanak. Ez Pandorára teljes egészében igaz, és részben – az agresszió és a bosszúszomj tekintetében – Violantéra is. Fougères szerint a nők bűnösök akkor is, ha házassági kötelességüknek nem tesznek eleget, akárcsak Pandora, aki a férjét azzal az indokkal tartotta távol a hitvesi ágytól, hogy kímélje. Harmadik fő bűncsoportban a parázñaságról ír: a nők eredendően gyengébbek a férfiaknál, ezért a vágy hamarabb eluralkodik rajtuk, amit házasságtörő viszonyban alkalmi szeretőkkel csillapítanak. Az is megesik, hogy

¹⁶ Erről bővebben ld. Georges DUBY, *I peccati delle donne nel Medioevo*, trad. MAROGNA, Viano, Roma-Bari, Laterza, 2002.

nemesi származásuk ellenére szolgálókhoz, alacsonyabb rendűekhez fordulnak, hogy kéjvágyukat kielégítsék. Ebben a szempontrendszerben Violante nem, csak Pandora a vétkes, de ő annak minden szegmensében.

Abból kiindulva, hogy Bandello egy igen művelt, olvasott egyházi ember volt, valószínűleg ismerte Fougères írását. Ezt mutatja az is, hogy az itt felsorolt bűnök mindegyike következetesen végigkíséri Pandora jellemábrázolását. Fougères azt is megemlíti, hogy a tétlenségre ítélt úrinők különösképpen ki vannak téve a kísértéseknek. Ugyanezt mondja Bandello is, aki szerint az udvarban jólétben élő hölgyek unatkoznak, és gyakran a tétlenségük veszi rá őket tisztességtelen kalandjaikra: „Ha nem henyélhet, bizony hiába ostromolják ám az asszonyt a szerelem nyilai, egyetlen szikra sem lobban föl kebelében; nem úgy, ha e nyilak elkényeztetett, finom, előkelő hölgyet érnek, ki léhaságban és semmittevésben nevelkedett: az ilyen asszonyt könnyű lépre csalni, lángot lobbantani szívében.”¹⁷

Variációk az anya – fiú szerelemi viszonyra (I/44, II/35)

Bandellónak a Rómeó és Júlia története mellett az egyik leghíresebb novellája az, amelyik ugyancsak két fiatal szerelmes, Ugo és Parisina tragédiájáról számol be (I/44). Az ajánlólevél címzettje Baldassare Castiglione, akinek egy korábbi elégiájáért cserébe küldi ezt a novellát. Egyfajta szerénységből Bandello fontosnak tartja megjegyezni, hogy az ő fecsegései („*ciancie*”) össze sem hasonlíthatóak Castiglione emelkedett műzsáival („*coltissime muse*”). A novellát prezentáló hölgy Bianca Maria d’Este, annak a III. Niccolò d’Estének az unokája, aki a két szerelmet lefejeztette 1425. május 21-én. A mű bizonyítottan valós eseményeken alapul, de a legvalószínűbb forrása a ferrarai szóbeli hagyomány, nem pedig Bianca Maria D’Este elbeszélése. Ezt támasztja alá az is, hogy a narrátor – aki egy milánói társas összejövetel díszvendége, ahol állítása szerint Bandello is jelen volt – több tárgyi tévedést is elkövet, amit nehéz elfogadni egy ilyen szoros családi viszony ismeretében¹⁸. Így a novellát megelőző ajánlólevél megint csak későbbi hozzátoldásnak bizonyul.

A Phaedra-történetet evokálja a mű rövid összefoglalása, amely a mostohaanya és a mostohafia közötti házasságtörés viszonyáról számol be, annak előzményeiről viszont nem: *III. Niccolò d’Este márk, miután házasságtörésen kapta a fiát és annak mostohaanyját, mindkettőt ugyanazon a napon lefejeztette Ferrarában*. A narrátor Bianca Maria D’Este szemében csak az elkövetett bűn számít, nem pedig a miéértje. Így a fiatal, csábító Parisinát egy tisztességtelen vágyaktól fűtött nőnek állítja be, ezzel ellentétben az elcsábított Ugo csak egy szájalomra méltó fiatalember, aki belegabalyodott a fiatalasszony hálójába. Nem veszi figyelembe azokat a körülményeket, amelyek a házasságtöréshez vezettek: a nagy korkülönbséget Parisina és Niccolò d’Este között,

¹⁷ II/56. novella, Matteo BANDELLO, *La seconda parte de le novelle*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 1993, 512. A magyar fordításhoz ld.: ROMHÁNYI Ágnes = *A pajzán griffmadár*, Európa Könyvkiadó, 1983., II. kötet, 160.

¹⁸ Ugo például nem törvényes fia Niccolò d’Estének, mivel a kor feljegyzései egyértelműen arról tanúskodnak, hogy a ferrarai márk első felesége meddő volt. A házasságuk boldogtalan volt, lévén az asszony meglehetősen csúnya, a férj pedig már akkor is folyamatosan megcsalta hitvesét. Valójában a márk első feleségének halála után azonnal elkezdte a tárgyalásokat a Malatesta családdal, Parisinával kötendő házasságuk ügyében. 1418-ban házasodtak össze (ekkor Parisina 14 éves, a márk pedig 35), és Parisina három gyermeket szült neki: 1419-ben két ikerlányt, 1421-ben egy kisfiút, aki hamar meghalt. Ugóval 1424-ben alakult ki a szerelmi viszonya, s rá egy évre derült ki. (Bandello viszont két évet említ.) Erről a témáról bővebben ld. Carlo GODI, *Bandello. Narratori e dedicatari della prima parte delle Novelle*, Bulzoni, Roma, 1996, 242–247. (*Europa delle corti*, 65).

a férfi hadseregnyi (több mint háromszáz!) fattyúgyerekeit és mindennapos félrelépéseit. Nem vesz tudomást a nő lelkében zajló folyamatokról sem, a méltatlannak megélt helyzetéről és a szerelemre vágyódásáról. A *gyalázatos* szó és ennek különféle szinonímái szinte állandó jelzői Parisina vágyainak, cselekedeteinek és szavainak, míg a nyíltan házasságtörő Niccolò d'Estét különlegesen egyedülnek és nagyszerűnek, hatalmasnak bélyegzi, s rosszállás nélkül jegyzi meg róla, hogy ahány nőt meglátott, annyit akart magáénak. Ezzel az erőteljes elfogultságával pedig megint csak azt a hipotézist erősíti – ami már Violante és Pandora novellájában is felmerült –, hogy Bandello néha elfeledkezik róla, ki az elbeszélő, és saját véleményét adja narrátornői szájába.

Bandello lehet, hogy nem mindig eléggé következetes és alapos, amikor a történeteit papírra veti, mégis, a szereplők művön belüli beszédhasználatára nagyon átgondoltnak tűnik. Ebben a novellában Parisina az egyetlen közvetlen megszólaló, akinek retorikus megnyilvánulásai a mű jó egyharmadát teszik ki. Az asszony sokáig a szégyenérzete miatt nem tud megszólalni Ugo előtt. Idővel azonban megszabadul gátlásaitól, s miután „lelke készen állt befogadni *tisztességtelen* lángokat is”, magához hívja gyanútlan mostohafiát, és könnyeitől csukladozva beszélni kezd és szerelmet vall neki. Miközben érzéseiről beszél, a testbeszédével is igyekszik Ugóra hatni. „Az édes szavak erotikus csókokkal és ezer másfajta tisztességtelen játszadozással...” párosítva „elvakították a szerencsétlen fiatalembert”, aki felocsúdva első meglepetéséből képtelen visszautasítani Parisinát. A beszéd meggyőző erejénél a szerelem fellobbantásának, s így a házasságtörő viszony kialakításának eszköze. Ez tulajdonképpen egy indirekt narratori ítélet: Ugo hallgatása és bűnbánó magatartása erkölcsi tartásról tanúskodik, míg Parisina szavainak és viselkedésének együttese bűnbe visz. Így kizárólag Parisina felelőssége a végzetes tragédiába torkolló eseménysorozat elindítása. Jellemző módon, amikor mindketten halálos ítéletük végrehajtását várják a kastély egy-egy tornyába bebörtönözve, a márk fia meg is bánja bűneit, apja bocsánatát kéri és három napon át csak imádkozik, a szerzetesekkel beszélget. Készül a narrátor szerinti „megérdemelt” halálra. Parisina azonban csak egyre Ugót szólongatja, és csak azért könyörög, hogy a férfit ne végezzék ki, hiszen ő nem felelős a dolgok ilyen alakulásáért. Ugyanúgy, mint Violante és Parisina, a bűnbánatnak a legkisebb jelét sem mutatja. Büszkén vállalja tettét, sőt még gyónni sem hajlandó¹⁹. A kor erkölcsrendje szerint valóban bűnt követett el, mégis, egyfajta megbocsátás, a halál utáni megbékélés jele az, hogy a két szerelmet haláluk után ugyanabba a sírba helyezik.²⁰

A középkorban Burchard von Worms egy hatalmas, 20 könyvből álló praktikus kézikönyvet (*Decretum*, 1007-1022) írt a különféle zsinatok, egyházi gyűlések határozatai alapján, amelyben összegyűjtötte és csoportosította azt, hogy hogyan kell a bűnöket büntetni, és azokra rákérdezni. Az inkvizíciós kérdések egy részét kifejezetten a nőkhöz intézte, és néhány közülük egészen elképesztő (pl.: Megölted-e szándékosan a saját gyermeked? Paráználkodtál-e a saját gyermekeddel? Felkínálkoztál-e egy állatnak? Kóstitad-e a férjed magját, csak hogy ő jobban szeressen téged? Hasonló célból kevertél-e az ételébe, italába valamilyen testnedvedet? stb.). Ezek az eldöntendő kérdések igazából tényleírások, amelyek magyarázatot nem, pusztán egy igen vagy nem választ engednek meg a vallatott félnek. Azzal, hogy az egyház még a legelőkélőbb nőket is bizalmas kérdésekről vallatta, ráadásul ilyen módon, bevonta őket a saját hatalmi

¹⁹ Az utalás a gyónásra megint csak a szerzetes Bandello hangja. Mint ahogy az is, amikor arról számol be, hogy Pandora meggyilkolt csecsemője nem volt megkeresztelve.

²⁰ Ld. II/9. novella, Rómeó és Júlia története.

rendszerébe, s ezzel a szexualitás intim, személyes területét is ellenőrzése alá vonta. Innentől fogva fokozatosan a szexualitást is az egyházi szellemiség kezdte el átjárni.²¹ Több évszázaddal később az ellenreformáció térnyerésével, megint csak felerősödött ez a fajta szemlélet. A következő, női narrátor által közvetített novella (II/35) egy olyan asszonyt mutat be, akinek a bűnéről a *Decretum* is említést tesz. A novellát Navarrai Mária (vagyis Marie d'Albret de Navarre, Jean d'Albret navarrai király lánya) meséli el Costanza Rangone e Fregosának,²² akit meglátogatott Bassens-ben. Az ajánlólevél állításaival ellentétben azonban sokkal valószínűbb, hogy Bandello a novellát nem hallomás útján, hanem Navarrai Margit *Heptameronját*²³ olvasva írta le. A történet ugyanis teljes egészében megfelel a *Heptameron* harmadik napja utolsó novellájának (III/30.), még ha stílusában különbözik is tőle.²⁴

Az ajánlásban Bandello írói hitvallásának fontos elemét közli: „gyakran történnek olyan események, amelyek annyira furcsák, hogy amikor elmesélik őket, inkább tűnnek mesének, mint igaz történetnek. Azt gondolom, ezért született a közmondás: az igazságot, mely hazugságnak tűnik, nem kell elmondani.”²⁵ Én viszont ellentétes véleményen vagyok, ezért [...] az összes olyan esetet lejegyeztem, melyről úgy vélem, hogy érdemes megörökíteni, és amelyből vagy *hasznot* vagy pedig *élvezetet* lehet meríteni”. Ilyen, megörökítésre érdemesnek tartotta azt is, amikor „Egy navarrai fiatalember tudtán kívül nőül veszi lánytestvérét, aki egyben a saját lánya is”. Ez a lényegi összefoglalása a rövid novellának, mely egy Franciaországban, Jean d'Albret uralkodása alatt (1484-1512) történt esetet ír le. Az események mozgatója egy édesanya, akinek a 15 éves fia beleszeret egy fiatal lányba. A várva várt légyotthon azonban a lány helyett az anya fekszik a fiú mellé, és nem mint fiát, hanem mint szeretőjét öleli át karjaival. A fiú semmit nem vesz észre, mert még sosem volt nővel, ráadásul az anya fiatal (31–32 év körüli). Az anya terhes marad a fiától, és bár a gyerekei külön helyen nőnek fel, egy véletlen találkozás során egymásba szeretnek. A szerencsétlen egybeesések miatt a házasságra is sor kerül a királynő beleejegyzése mellett. A hír hallatán az édesanya megbetegszik és meg is hal, de még előtte meggyón a püspöknek. A püspök értesíti a királynőt a dolgok állásáról, de ő úgy dönt, hogy nem fedi fel az igazságot a házastársak előtt. Így eshetett meg, hogy a két ember egyszerre volt egymásnak testvére, törvényes férje és felesége, apja és lánya.

Az eddigi gyakorlattól eltérően a narrátor csak leírja, az eseményeket, szinte hírszerűen tudósít róluk, de igazából nem ítélkezik, semmiféle megjegyzést nem tesz a szereplőkre. Az anyafia szerelmi együttléte kapcsán ő maga megjegyzi, hogy nem tudja az okát az anya viselkedésének. Szokatlan a novelláskötetben ez a higgadt, szenvtelen hozzáállás. Főleg egy ilyen súlyú bűn esetén, amely emberemlékezet óta elítélendő. Oidipusz például nem tudta, hogy gyermekei

²¹ Erről bővebben ld. Georges DUBY, *I peccati delle donne nel Medioevo*, trad. MAROGNA, Viano, Roma-Bari, Laterza, 2002.

²² Második férje a genovai Cesare Fregoso volt, akinek szolgálatába Bandello 1528-ban lépett. Cesare halála után Bandello az özvegygel maradt, aki mind Itáliában, mind pedig Franciaországban nagy művészetpártoló volt.

²³ Navarrai Margit, I. Ferenc francia király felesége főleg 1542 és 1546 között dolgozott a *Dekameron* mintájára készült *Heptameronján*, melynek darabjai még nyomdai megjelenésük előtt kéziratban forogtak.

²⁴ De nem ez lehet az egyetlen forrás. Vö. Giovanni BREVIO, *Rime et prose volgari*. Roma, 1545, amely gyűjteményben a II/4. novella tárgya ugyanez.

²⁵ Ld. Dante: „Sempre a quel ver ch'ha faccia di menzogna/ de l'uom chiuder le labbra fin ch'el puote/ però che sanza colpa fa vergogna.” DANTE, Alighieri, *La Divina Commedia*, Inferno, XVI, 124–126. = DANTE, A., *Tutte le opere, commenti*, a cura di FALLANI, Giovanni, MAGGI, Nicola, ZENNARO, Silvio, Grandi Tascabili Economici Newton, Roma, 1993, 128.

anyja, Iokaszté a saját édesanyja, mégis szörnyű az önmagára szabott büntetése. Itt viszont az anya szándékosan vétkezett, és büntetésként egyedül saját lelkiismeret-furdalásával kell megküzdenie. A kor szellemében ez kevésnek tűnhet, még ha nem is egyedi az eset: erről Franciaországban több, ma is olvasható sírfelirat is tanúskodik („Itt nyugszik..., aki ... felesége, lánya és testvére”).²⁶

A kivétel: a vétlen nő (I/51)

Az első kötet 51. novellája²⁷ az egyetlen Bandello gyűjteményében, amelynek bár női narrátora van, a főszereplője mégsem vétkező asszony. Az ajánlásban Bandello megint csak fontos kitételnek tartja, hogy ez a novella is valós eseményeket dolgoz fel, annak ellenére, hogy sokan csak ámulatba esnek tőle és nem hiszik ezt el. Konkrét neveket hoz fel igazának alátámasztására: a tudós Mario Equicola²⁸ és az orvos Giovan Giacomo Calandra²⁹ is hajlandóak mellette tanúskodni. A narrátor Giovanna Ghisi Trotti nemesasszony, őhöz jutott el a következő nemrég történt gyászos hír: *Spada lovag szerelemfáltésében megöli magát s feleségét is, hogy útána az asszony se éljen*. Ezt osztja meg a hallgatóságával Isabella D’Este diportói kastélyában egy ebéd során, amelyen természetesen Bandello is részt vett.

A novella női főszereplője Regina, a fiatalon megözvegyült asszony, aki másodjára is megházasodik: egy albán Spada lovag vette el; a gyilkosságra 1518-ban, Mantovában került sor. Reginát a narrátor külsőleg és belsőleg is csak pozitív jelzőkkel illeti: csodálatosan, leírhatatlanul szép volt (mindenki csak a görög Helénának hívta), illedelmes, nemes, tisztességes és jámbor. Bár a férje terhessé tette életét, ő mégis Griseldaként³⁰ türelemmel elszenvedett s megtett mindent, amit a férfi parancsolt. Próbálkozásai azonban, hogy szavakkal és tettekkel csillapítsa férje beteges féltékenységet, hiábavalónak bizonyultak. A férj áll a negatív póluson, jellemzésére olyan szókincset használ Giovanna Ghisi Trotti, amely megfosztja őt minden férfiaságtól: keservesen bánkodik, sóhajtozik, sír, jajveszékél. Nőies, ostoba és önző – ez a narratori ítélet a lovagról. Értelmetlen féltékenysége és erőszakossága Pandorát idézik: „nem szerelem, hanem őrzöngés, nem házastársi jóakarát, hanem vad és barbár dühöngés” lett úrrá rajta, „átkozott, bestialis férj” volt stb. Spada egy szomorú hír hallatán legszívesebben meghalna, de mégsem teszi, mert sajnálná, ha halála után a nő másé lenne. Regina ekkor jó feleséghez illően bizonygatni kezd, hogy neki nem lenne kedves az élete a férje nélkül – nem tudja, hogy ezekkel a szavakkal a saját sírját ássa meg. Egy heves szerelmeskedés után a férj megint sírni kezd, aztán egy hirtelen mozdulattal az asszony fejére sújt egy törrel, majd magával is végez. Alávalóságát erősíti, hogy nem felindulásból cselekszik, a tört már előzetesen az ágy alá rejtette.

Az asszony pozitívumait tovább erősíti a tény, hogy halála előtt (a férjével ellentétben nem halt meg azonnal) papot hívatott és meggyónt. Ezt, illetve ennek elhagyását Bandello megint

²⁶ A részleteket ld. Carlo GODI, *Bandello, Narratori e dedicatari della seconda parte delle Novelle*, Bulzoni, Roma, 247–248.

²⁷ Ez a novella magyar fordításban is megjelent. Ld.: *A gyilkos albán*, ford. BARNÁ Imre = Matteo BANDELLO, *A pajzán griffmadár*, Európa Könyvkiadó, 1983, vol. 1., 197–203.

²⁸ Mario Equicola (1470–1525) a kor neves irodalmára és a Gonzagák történetírója volt, aki Mantovában Isabelle d’Este szolgálatában állt.

²⁹ Francesco I. Gonzaga tanácsadója és titkára, majd Mantova várnagya.

³⁰ Ld.: *Dekameron* X/10.

említésre méltónak tartja. Mint ahogy azt is, hogy a gaz albán holttestét meggyalázták és városon kívülre hurcolták az állatok étkéül. Mind-mind ismerős motívumai a bandellói gyűjteménynek.

A tanulmányban bemutatott öt novella rávilágít arra a jelentősszemléletbeli különbségre, amely Boccaccio és Bandello és között húzódik. A narrátorok tekintetében eltolódnak a nemi arányok a férfiak javára, a 209-hez képest az 5 nő igen csekély. A férfiak dominanciájával párhuzamosan felerősödik az egyházas szemlélet, amely a nőre mint az eredendő bűn hordozójára a vétkező szerepét osztja. A rend, amely a *Dekameron*ban a nők révén volt biztosítva, most a visszájára fordul. Az I/42. novellában az erkölcsiség és az igazságos büntetés eszméjével takarózva, egyfajta álracionalitással az egyébként pozitívan beállított Violante minden ésszerűsége túlmenően kínozza meg férjét, a III/52-ben viszont a túlzott indulatoktól fűtött Pandora emberi voltát meghazudtolva gyalázza meg egy ártatlan, neki kiszolgáltatott csecsemő – aki ráadásul a saját gyereke – holttestét. Egy királynő adja áldását egy vérfertőző kapcsolatra (II/35); a csélcsep, mégis büntetlennek beállított nagyúr meg lefejezteti édesfiát és házasságtörő feleségét (I/44). Főszereplővé válik az értelmetlen, tobzódó erőszak is, amelyet a narrátornők hol szenvedetlenül, hol meg részvétellel, de minden esetben kihagyhatatlanul leírnak. Mindezek jelei annak az általános bizonytalansági állapotnak, amely Európában a '500 első felében jellemzővé vált, és amelyben a gazdasági, politikai, társadalmi, vallási és ideológiai változások kikezdték a reneszánsz harmónia által sugallt rend és egység ideáját.

Donne narratrici e femmine peccatrici nel Novelliere di Matteo Bandello

Un elemento fondamentale della deviazione dal modello decameroniano di Matteo Bandello (1485–1561), uno dei novellatori italiani più rilevanti del Cinquecento, è che le sue figure femminili dal ruolo di soggetto del discorso letterario tornano al ruolo di oggetto: fra i 214 narratori della raccolta bandelliana ci sono solamente 5 femmine. Questa relazione rappresenta le cinque novelle bandelliane narrate da nobildonne (I/42, I/44, I/51, II/35, III/52) nelle quali le protagoniste sono tutte colpevoli, salvo una. Tra le peccatrici ci sono due donne omicide, tutte e due condotte dalla loro vendetta. Violante (I/42) tortura e uccide suo marito con una crudeltà inaudita, senza però ricevere un giudizio negativo della narratrice. La colpa di Pandora (III/52) è simile; lei ammazza il suo bimbo appena nato e il modo con il quale lo esegue non è meno orrendo di quello di Violante. Parisina (I/44) ha una relazione adultera con suo figliastro e un'altra donna senza nome (II/35) ama suo figlio in modo incestuoso. C'è solo una sola donna, Regina (I/51) che ammette il suo ruolo sociale causando così la propria morte. Da questo esemplare rimane evidente che si rafforza la concezione medievale che tratta la donna come portatrice del peccato originale, inclinata alla vita viziosa. Il mondo rappresentato dalle donne, inoltre, è pieno di violenza, orrore in cui non ci sono punti sicuri di riferimento. In questo mondo si riflette la rottura dell'armonia rinascimentale e l'incertezza generale dell'uomo del pieno Cinquecento, causata dai cambiamenti sociali, economici, politici, religiosi e ideologici.

Lovas Borbála

Gismunda és Guiscardo

Egy történet arcai Boccacciótól a barokkig

Dolgozatom fő témája Gismunda és Guiscardo szerelmének elbeszélése, amely először a *Dekameron* negyedik napi első történeteként jelent meg, és a korai időktől kezdve nagy népszerűségnek örvendett Európában. A történet szereplőit nevezhetjük akár a profán világ vértanúinak is, ahol a gyilkosság és öngyilkosság lényegében egységként jeleníti meg a szerelmi mártíromság lényegét. Vizsgálatom kiindulópontja az 1470-es években megjelent, Boccaccio novellájának Niklas von Wyle-féle német változatát¹ tartalmazó nyomtatvány illusztrációs anyaga.² A mintegy húsz oldalas nyomtatványban tizenkét fametszet található. Az illusztrátor Johann Zainer, akinek ulmi nyomdájából kikerült könyvekből több megtalálható magyarországi könyvtárakban is, ezek közül illusztrációik alapján a Gismunda-novellával párhuzamba hozható kötetek Petrarca *Historia Griseldise* német átdolgozásban, valamint Boccaccio *De claris mulieribus*ának első német kiadása. Zainer illusztrációi nem finomságukkal nyűgözik le a nézőt, hanem a történet érzékletes bemutatásával. A képek helyét a szöveg határozza meg, így néhol a novella kommentált illusztrációk sorává válik, míg máshol a szöveg képnélkülisége kerül előtérbe. A szöveg és illusztráció összhangjának vizsgálatakor nem csak a képek minősége fontos, hanem a képsorozat alapotívumainak és kompozíciójának jellege is. Az összevetés során kezdett el foglalkoztatni a szöveg és kép térbeliségének, a téren át pedig a különböző erővonalaknak, valamint a szereplők által használt térnek a szerkezete. Alábbi elemzésem erről a problémáról fog szólni.

A történettel foglalkozó szakirodalomban több elmélettel találkoztam, amelyek a novella

¹ Niklas von Wyle átdolgozása nem közvetlenül a *Dekameron*on alapul. Wyle és más német átdolgozók is Leonardo Bruni latin nyelvre fordított novellájából dolgoztak. Dolgozatomban nem a történet ilyesfajta alakulásával foglalkozom, így az esetenkénti megjegyzések mellett alapvetően Giovanni Boccaccio novelláját tekintem idézendő szövegnek. A szövegleszármazásról bővebben ld.: Ursula KOCHER, *Boccaccio und die deutsche Novellistik. Formen der Transposition italienischer ‚novelle‘ im 15. und 16. Jahrhundert*. Rodopi, Amsterdam, New York, 2005.; Vittore BRANCA, *Un «lusus» del Bruni cancelliere: il rifacimento di una novella del «Decameron» (IV, 1) e la sua irradiazione europea*. = *Leonardo Bruni cancelliere della Repubblica di Firenze*. A cura di Paolo VITI. Convegno di Studi (Firenze 27–29 ottobre 1987), Firenze, 1990. 207–226.

² Niklas von WYLE, *Guiscard und Sigismunde*. Johann Zainer, Ulm, 1476–77.

terét tagolják szövegek vagy illusztrációk tükrében.³ Ezen elméletek mentén én az alábbiakban az illusztrációk segítségével három térre osztom a történetet: a városra, a városon kívüli részre, valamint a városon belül elhelyezkedő szobára, Gismunda szobájára. A városon kívüli a káosz, a mélybe való leereszkedés és a titkolt gyilkosság tere. Emellett jelenik meg a város és palota, a kozmosz, élén a királlyal. És ezen belül az érinthetetlen szoba, a mikrokozmosz, az állandó változó minőséggel rendelkező szentély. Ez a szoba titkos folyosóján át nyitott a káosz, míg ajtaján át a kozmosz felé.

A szoba eredeti minőségében a szűz, majd az özvegy szobája, ezután Vénusz szentélye, később a vita színhelye, ahol Gismunda asszonyi, valamint gyermeki minőségében egyszerre jelenik meg. A szoba szolgál a serleg befogadására, majd az öngyilkosság helyszínéként is. Zainer illusztrációin ezek közül az utóbbi négy szituációban láthatjuk, Gismunda érinthetetlen minőségeiben, vagyis szűzen és özvegyi fogadalmat téve egyben láthatatlan is marad az olvasó számára.

A szerelmes ifjú szintén kulcsfontosságú figura, mégis valójában alig jut valós szerephez. Elcsábítják, elfogják, kivallatják, börtönbe vetik és megölik. A Guiscardo alakját mutató képek érdekessége a szerelmes csapdába esésének megjelenítése. A titkos átjáró ábrázolása – a nyílás körül egymásra hajló bokrokkal és a kötéllel – előre vetíti Guiscardo sorsát. Megöletése is a városon kívül játszódik, így a szerelemhez és a halálhoz vezető tér eggyé válik. A cselekményszövésben a kalandosság látszatát kelti két mozzanat: az üzenetváltás, amely a királyi udvarban, a kozmoszban játszódik, és amelyet valójában Gismunda tervelt ki, és a titkos út használata, amely szintén Gismunda ötlete volt, és ami egyben a szerelmesek titkos viszonyának térbeli metaforájának is tekinthető. E két epizóddal hozza mozgásba az író az ifjút, és e két epizódban lesz a képeken is Guiscardo a főszereplő. A kaland megteremtése és a szerelmesek leleplezéséhez vezető egybeesések hálója a korabeli lovagregények struktúrájára épít. Ám Boccaccio művében Guiscardo még a csábító szerepét sem töltheti be, mert Gismunda lép fel kezdeményezőként, amit rangja, valamint fogadalma általi tabu-volta is megenged neki. Mégsem az a kérdés itt, hogy a nő maga dönt-e elérhetőségéről, hanem az, hogyan lép túl a rendi elkülönülés előírta udvari szabályokon vágya csillapítása érdekében. Így Guiscardo két tűz közé kerül, hiszen míg hűségével a királynak tartozik, szerelmi szolgálataival a vendégnek.

A szerelmi légyottok Boccacciónál, és így Wylénél is, Gismunda szobájában⁴ történnek, és egy véletlen miatt derül rájuk fény. Az apa lányával kíván beszélni, aki nincs lakosztályában, és míg várakozik rá, elbóbiskol. Ekkor jelenik meg a két szerelmes. Bár a képen a titkos alagút nyílásának fedetlenül hagyása és az elhúzott ágyfüggöny jelzi elővigyázatlanságukat, a szerelmeseket

³ Az egyik legismertebb Guido Almansi elmélete, aki két narratív zónára osztja a történetet. Szerinte az első a világos, nyitott és önértelmező tér, melyet Gismunda ural, a második a sötétebb, és körülményes értelmű tér, melyben Tancred dominál. Ehhez járul még Giuseppe Mazzotta szerint Tancred mindentudósága. E tudás elvesztése, és a király féltékenység hatására bekövetkezett vakága vezet végül a tragédiához. Ld.: Guido ALMANSI, *The Writer as Liar: Narrative Technique in the Decameron*. Routledge and Kegan Paul, London, 1975. 135. Idézi még: Jill M. RICKETTS, *Visualizing Boccaccio*. Cambridge University Press, Cambridge, 1997. 34. Giuseppe MAZZOTTA, *The World at Play in Boccaccio's „Decameron”*. Princeton University Press, Princeton, 1986. 139.

⁴ A történet magyar feldolgozásával kapcsolatban érdemes itt megjegyeznünk, hogy Enyedi György az európai hagyománnyal ellentétben nem Gismunda szobájába teszi a találkozó színhelyét, hanem egy barlangba, mely nem a nő szobájával áll kapcsolatban, hanem tövises út vezet hozzá. És míg Gisquardus szattyánruhát vesz, hogy ne sértsék meg a bokrok, Gismunda szobájából kötéllel leereszkedve, „noha tövis gyenge testét érleli”, védőruha nélkül fut a barlang felé. Ezzel az író a középkori keresztény önbüntetések szöveges hagyományára való rájátszás mellett egyben Gismunda fizikai szépségét is felszámolja, és az olvasót a lány lelki és szellemi szépségére irányítja. Az idézet helyét ld.: ENYEDI György, *Historia elegantissima*. Tan., jegyz. KÁLDOS János. Balassi Kiadó, Budapest, 1994. 56.

megleső apa felháborodását csak a képzelet munkája magyarázhatja meg a néző számára. A testiség ábrázolása a visszafogott szerelem toposzának felel meg, amit történetünk ismeretében korántsem gondolhatunk igaznak. Az ágyjelenet közben egy színház jön létre a színházban, ahol a király akaratlanul nézővé válik, sőt, voyeurré. A pikáns szituáció, és az, hogy nézőnk a darab elején még alszik, csak növeli a jelenet feszültségét. Ám ez magyarázatot adhat arra, miért később cselekszik a király: titkos szemtanúként elveszti jogát, hogy azonnal felelősségre vonja lányát. Ezt erősíti meg az is, hogy Tancred lopva, az ablakon át távozik lánya szobájából.⁵

Míg a XV. század végére a *Dekameron*hoz készített illusztrációk száma meghaladja a nyolcezer képet, amiket több mint háromszáz különböző kézirat és nyomtatvány tartalmaz, és ez a szám a következő századokban csak nő, a reneszánszban Gismunda történetéhez kapcsolható különálló művek listája⁶ nem hosszú. Ide sorolhatjuk a Cima da Coneglianónak tulajdonított sűrítő kompozíciós képpárt,⁷ vagy Bacchiaccia különös hangulatú művét.⁸ Megváltozott azonban a helyzet a barokk időszakában, amikor főleg portrészzerű képek készültek Gismundáról. Érdekessége ezen képeknek, hogy míg a szöveges hagyományban nagy hangsúly helyeződik Gismunda beszédére, kidomborítva ezzel okosságát, ha úgy vesszük, férfiasabb oldalát, addig a festmények Gismunda feminin vonásait emelik ki, az élet és halál között való átmeneti pillanatot ábrázolva, annak ellenére, hogy az eredeti történet szerint „asszonyos jajveszékélés nélkül” hajol Gismunda a szív fölé, és „mintha csak forrás támadott volna fejéből, könnyei oly bőven patakzottak, hogy nézni is csoda volt”, ám miután „úgy érezte, hogy kísírta magát, felkapta fejét, felszárogatta könnyeit”.⁹ Míg például Mario Balassi¹⁰ vagy Bernardo Mei¹¹ Gismundának ezt a visszafogottságát, és szentekhez hasonlatos elszántságát emeli ki, William Hogarth portréján¹² Gismunda ridegnek tűnő pózát zavaros tekintete feloldani látszik. Az ábrázolás finomságát mutatja, ahogy Gismunda egyik ujját magát a szívet érinti, ami hasonlatossá válik ezáltal a kontaktus-ereklyékhez. Ha felidézzük itt a terek elrendezésével kapcsolatban felvetett gondolatot, láthatjuk, hogy ezen aktus újraértelmezi Gismunda szobáját, a szakralizáció keresztény fokára lép újra a görög hagyományok

⁵ A 14–15. századból igen nagy számban maradtak fenn Boccaccio novelláját a *Dekameron*ból kiemelve egymagában, különböző fordításokban tartalmazó kéziratok. A szöveges részek mellett szereplő illusztrációkon az alkotók a tér architektúrájának hangsúlyozásával nemcsak a király voyeur helyzetét erősítik meg, hanem egyben a nézőt is ebbe a pozícióba kényszerítik. Érdekes példa az ajtók és ablakok mögött megbúvó apa ábrázolásai között az az illusztráció, melyen Tancred lánya ágyán fekszik, a szerelmesek mellett. (Kéziratos illusztráció, Filiberto de la Mare-nak tulajdonítva. Reprodukálva: Jill M. RICKETTS, *Visualizing Boccaccio*. Cambridge University Press, Cambridge, 1997. 55.)

⁶ A novellához kapcsolható művészeti alkotásokról bővebben: A. PIGLER, *Barockthemen*. Band II. Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. Budapest, 1956. 440. (Ghismonda über das herausgerissene Herz ihres Geliebten trauend); V. BRANCA – P. F. WATSON – V. KIRKHAM, *Boccaccio visualizzato*. = *Studi sul Boccaccio*, N° 15 (1985–1986), 16 (1987); Vittore BRANCA, *Un «lusus» del Bruni cancelliere: il rifacimento di una novella del «Decameron» (IV, 1) e la sua irradiazione europea*. = *Leonardo Bruni cancelliere della Repubblica di Firenze*. A cura di Paolo VITI. Convegno di Studi (Firenze 27–29 ottobre 1987), Firenze, 1990. 207–226.; Frederico POLETTI, *Fortuna, letteraria e figurativa della «Ghismonda» (Dec. IV, 1) fra umanesimo e rinascimento*. = *Studi sul Boccaccio*, N° 35, 2007.; Jill M. RICKETTS, *Visualizing Boccaccio: Studies on Illustrations of the Decameron, from Giotto to Pasolini*. Cambridge University Press, Cambridge, 2008.

⁷ Giovanni Battista CIMA da Conegliano, *Storie di Ghismonda*, Musée des Beaux-Arts, Tours.

⁸ Francesco Ubertini BACCHIACCA, *Ghismonda with the Heart of Guiscardo*, 1520 k., Lowe Art Museum, Florida.

⁹ Giovanni BOCCACCIO, *Dekameron I*, Európa Könyvkiadó, 1963. 307.

¹⁰ Mario BALASSI, *Ghismonda*, magángyűjtemény. Reprodukcióját ld.: Vittore BRANCA, *Un «lusus» del Bruni cancelliere: il rifacimento di una novella del «Decameron» (IV, 1) e la sua irradiazione europea*. = *Leonardo Bruni cancelliere della Repubblica di Firenze*. A cura di Paolo VITI. Convegno di Studi (Firenze 27–29 ottobre 1987), Firenze, 1990. Fig. 7.

¹¹ Bernardo MEI, *Ghismonda con il cuore di Guiscardo*, Pinacoteca Nazionale, Siena.

¹² William HOGARTH, *Sigismunda Mourning over the Heart of Guiscardo*, 1759, Tate Gallery, London.

túlsúlyával telített szerelmi térből. Francesco Furini festményén – amely több variációban létezik – Gismunda tekintete borús, elmélázó gondolatokat tükröz. Arcán és karján lefutó könnyei alig láthatók, a szíven csillogó könnyecsek pedig Gismundától független térben jelennek meg. Ezt a bús-melankolikus tekintetet egészíti ki a nő szabadon hagyott jobb válla és keble, amelynek szemérmetlen tükröződése a látványra érthetetlenül feszesnek tűnő szív.¹³ Elgondolkozhat a néző Furini művein akkor, ha ismeri két változatukat is, a *Mária Magdolna*¹⁴ és a *Melankólia*¹⁵ címűt, amelyeken ugyanez az alak látható, fedett edénnyel maga előtt. „Ha a kés, mely lehetővé teszi Szent Bertalan azonosítását, nem kés, hanem dugóhúzó, a figura nem Szent Bertalan”¹⁶ – mondja Panofsky – így az attribútumként funkcionáló szív elrejtése átengedi a lehetőséget egyéb ábrázolásoknak. Ugyancsak Furini alkotása az a kép,¹⁷ amelynek szcenikája az előtörténetet teszi hangsúlyossá, vagyis azt a pillanatot, amikor Gismunda megkapja a díszes tálat szeretője szívével. A baldachin árnyékában nem látható Gismunda arcának pontos kifejezése, testtartása pedig az edénytől való távolmaradás vágyát mutatja. A félig meztelen női alak és a vetetlen ágycsészék sűrítő kompozícióra utal. Hiszen ne feledjük, hogy a történet szerint Gismunda ekkor már túl van apjával folytatott vitáján, és úgy hiszi, hogy szerelme fogságban van. Érdekessége e képeknek, hogy a korabeli illusztrációktól eltérően nem Gismunda nemesi környezetét emeli ki, és így „az udvarhölgyei között lévő úrnő önként vállalt halála”¹⁸ szcenikát feláldozza Gismunda nőiességének és bujaságának ábrázolása során. Emellett a nő arcán lévő döbbenet és félelem épp azt a hidegvérűséget és elszántságot távolítja el Gismunda alakjától, amely jellemző rá és több, hasonló szituációba került társnőjére, így például Guiglielmo Rossiglione feleségére, aki miután megtudja, hogy szeretője feltálat szívére ette meg, kiveti magát az ablakon.¹⁹ A szeretővel, vagyis annak szívével mindketten a legtestibb érzék, az ízlelés által érintkeznek utójára, ám míg a lovag felesége tudatlanul cselekszik, addig Gismunda tudatosan kever mérget a serlegbe, amelyet apja küldött neki. Eltérő hatást kelt azonban az, hogy míg Guiscuado szíve sértetlen marad, Guiglielmo Guardastagno szívére ellensége felapríttatja, kedvese pedig, mivel nem tudja, mi az, jóízűen megeszi. Megfontolandó eltérés a két hölgy között az is, hogy míg Rossiglione feleségének nem tudjuk a nevét, evés közben is hallgat, és hirtelen reakciója is egy olyan nőt szimbolizál, akit tettére sértett nőisége késztet, Gismunda karakteres alak, férfiasan száll szembe apjával, érzelmeit elnyomja, helyette számító értelemmel próbálja meggyőzni apját igazáról. Az

¹³ A képek lelőhelyei: The City Museums and Art Gallery, Birmingham; több darab magángyűjteményben.

¹⁴ Kunsthistorisches Museum, Wien.

¹⁵ Whitney Museum, New York. A kép érdekessége még, hogy a Vittore Branca által egyik tanulmánya végén közölt kép, melynek címe *Ghismonda*, és privát gyűjteményben található, mitívumaiban és felépítésében teljes mértékben megegyezik ezzel. A kép címe új értelmezést adhat a lány előtt lévő edénynek, mely így, feltételezhetően a szív hordozójaként, viszont igen zárt formájával, és a kép oldalán látható tetejével a halotti urnák képét idézi. A képet ld: Vittore BRANCA, *Un «lusus» del Bruni cancelliere: Il rifacimento di una novella del «Decameron» (IV, 1) e la sua irradiazione europea.* = Leonardo Bruni cancelliere della Repubblica di Firenze. A cura di Paolo VITI. Convegno di Studi (Firenze 27–29 ottobre 1987), Firenze, 1990. Fig. 6.

¹⁶ ERWIN PANOFSKY, *Ikonográfia és ikonológia: bevezetés a reneszánsz művészet tanulmányozásába.* = ERWIN PANOFSKY, *A jelentés a vizuális művészetekben. Tanulmányok.* Gondolat Kiadó, Bp., 1984. 286.

¹⁷ FRANCESCO FURINI, *Ghismonda riceve il cuore dell'amato*, magángyűjtemény. A képet egyesek MARIO BALASSINAK tulajdonítják.

¹⁸ Ezt alátámasztandó idézzük fel itt Boccaccio szövegét: „... és félelem nélkül ajkához illesztvén azt [t.i. a serleget], fenéig kiitta, s minek utána kiitta, a serleggel kezében ágyára feküdt, és amennyire csak bírta, tisztas helyzetbe illesztette testét, és szívéhez szorította halott kedvesének szívére, és némán várta a halált.” = GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron* I., Európa Könyvkiadó, 1963. 307.

¹⁹ GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*, IV/9. novella.

érzelmeire hallgató, feminin, és a rációban bízó, maszkulin vonásokat hordozó nő is végül halálba rohan. Bár mindkét történet végén közös sírban egyesül a két szerelmes, a bosszúálló fél pedig megbánja tettét, érdekes módon Gismunda esete lesz fennkölt, míg Rossiglione felesége iránt inkább szánalmat érezhetünk.

Természetesen más szituációt kell eredményeznie annak is, hogy a Tancred és lánya között folyó beszélgetés még azelőtt történik, mielőtt Guiscardo meghalna. Boccaccio története szerint Gismunda az apjával folytatott vita során elutasítja a tagadás és könyörgés lehetőségét, és nem próbál szeretetével hatni, pedig apja ezt várja tőle, talán nem is alaptalanul. Míg Guiscardóval szemben mint feljebbvalója jár el, Gismunda esetében a király megy lányához magyarázatot kérni, felajánlja neki ezzel a nő felségterületét a vita színhelyéül. Gismunda ruhája Zainer képén gazdagon redőzött, hangsúlyosabbá teszi alakját apja mellett, egyben jól illeszkedik a korabeli királynő-ábrázolások sorába. A későbbiekben apja ajándékát is ülve fogadja, valamint a mérget is így issza meg. Vagyis amellett, hogy a művész kiemeli őt a ruha ábrázolása által, egyben fixálja is helyzetét, a valódi tetteket elhárítva, a belenyugvás pozitúrájába helyezi. Ezt látszik alátámasztani Boccaccio szövege is, amelyben Gismunda közli a vita során apjával, hogy „ha nem cselekszed vélem ugyanazt, mint Guiscardóval cselekedtél vagy cselekedni fogsz, tulajdon kezemmel megcselekszem én azt.”²⁰ A vita során Tancred haragjával akarja leplezni az irányítás elvesztése miatti pánikot, Gismunda pedig pont azon eszközöktől zárja el magát, amelyek apja megbocsátásához vezetnének. A tragédia mégis felemelőnek tűnhet, hiszen bár a nő öngyilkos lesz, előtte predesztinálttá válik a vitára. Itt talán megtaláljuk a kulcsát annak, amiért szégyenlősen ábrázolt Gismunda és Guiscardo testi kapcsolata: „[a]z erotikus folyamatok irodalmi ábrázolása ritkán ébreszt bennem olyan intenzív érzéseket, mint az önérzet győzelmeiről és vereségeiről szóló beszámoló”²¹ – mondja Wolfgang Schmiedbauer, és látnunk kell, itt erről van szó. Bár Gismunda alakjának a festészetben való megjelenésekor hangsúlyt fektetnek az alkotók nőiességének és szerelmi mártíromságának ábrázolására is, így szinte mindig fedetlen keblekkel és a szív attribútumával látjuk őt, hasonlóan más olyan heroinákhoz, akiknek a történetében a lelkiség és a szellem fontos szerephez jutott – és itt gondoljunk például a fentebb említett Mária Magdolna -Gismunda párhuzamra –, nagy hangsúly kerül Gismunda elgondolkodó arckifejezésének kidolgozására.

A vitát ábrázoló kép után több oldalon át egyetlen más illusztráció sincs. Ezután jelenik meg a történet egyik csúcspontját ábrázoló kép, Guiscardo halála. Guiscardót megalázó módon, titokban ölik meg. A király parancsa nem az uralkodó ítélete a bűnös felett, hanem a megsértett apa bosszúja. A történetben hangsúlyos motívum maga a szív, amely a serlegben nemcsak a szerelmes utolsó érínthető porcikájává válik, hanem egyben szakralizálja is a teret, hasonlóan a szentek és mártírok testrészeihez. A férfi azonban halála közben elveszti eleve gyenge identitását is, helyette a tragikus szerelem egyfajta allegóriájává válik, míg a nőnek még karakteresebbé válik jelenléte és szabad akaratból vállalt halála.

A kegyetlen bosszú annak ellenére, hogy megrendítő, mégsem olyan vérengző, mint némely hasonló szerelmi történet, ahol a szív kívágása a szerelmes rivális testének meggyalázását jelenti. Így például Matteo Bandello egyik főhőse nemcsak megöli a vár urát, aki megejtette feleségét,

²⁰ Giovanni BOCCACCIO, *Dekameron I.*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1963. 305.

²¹ Wolfgang SCHMIEDBAUER, *Die Ohnmacht des Helden*. Reinbek bei Hamburg, 1981. 57. Idézi: KIRÁLY Jenő, *A tömegkultúra esztétikája*. 2. kötet. Tankönyvkiadó, Budapest, 1992. 783.

hanem szabályosan felkoncolja: „Neki, mert házasságtörő volt, először levágta a két csengőjét himtagjával együtt, és aztán kegyetlenül kivágta a szívét. Nem volt elégedett ezzel a legkeményebb bosszúval sem, ezer darabra tépte a testet a saját kezével.”²² Amellett, hogy Boccaccióra a Bandello-féle naturalizmus nem jellemző, Nastagio degli Onesti története esetében a büntetésre ítélt szellemek csatájánál ezt olvashatjuk: „S akkor a lovag pallosát minden erejével [a lány] mellébe döfte, úgyhogy a hátán jött ki. Mikor a leány megkapta a döfést, sírva és sikoltozva arcára bukott, a lovag pedig előkapta törét, felhasította a leány oldalát, kitépte szívét, s egyéb belső részeit, és odavetette a két szelindeknek, melyek azt nyomban nagy mohón felfalták.”²³ Bár a kegyetlen mézszárlás áldozata egy hölgy, a rész vadságát enyhíti az, hogy pár pillanat múlva újakezdődik a hajszja. Ezt a jelenetet egy lakoma alkalmával bemutatva a főszereplő eléri, hogy megrémítse a szerelmét elfogadni vonakodó asszonyt, és elgondolkoztassa társaságát a könyörületesség, szeretet és alázat fontosságáról.

Még egy példát hoznék, szintén Bandellótól, amely egy, az úrnőjével viszonyt folytató szolgáló büntetését mutatja be. Ez így szól: „Nem is vesződtek sokáig ezen utálatosságokkal, az íjászt még ugyanazon éjszakán megfojtották.”²⁴ Ezen eset hozható összhangba Guiscardo halálával, amely mutatja, hogy Tancred szemében, bármennyire szerette is tanácsadóját, az feleslegessé vált számára árulása után. Nem egyenrangú félként végez vele, hanem nemtelen szolgaként. Tancred bosszújáról így ír Boccaccio: „Parancsolta hát ama két embernek, kik Guiscardót őrizték, hogy a következő éjszakán nagy csendben megfojtsák, szívét kivegyék, s neki elhozzák.”²⁵ Miután Tancred kivágatja a férfi szívét, egy serlegben elküldeti lányának. A szív mint ajándék megjelenése nem szokatlan a lovagi történetekben és azok képi megjelenítésében. Ám Gismunda esetében a tett jelképszerűségétől való megfosztottsága, a szerelmes szolgának a király szolgájával való felcserélése, a szívnek nem mint szerelmi, hanem mint fizikai zálogként való átadása egyben a lovagi mítosz

²² ZEMPLÉNYI Ferenc, *Műfajok reneszánsz és barokk között*. Universitas Kiadó, Budapest, 2002. 83. Valamint más fordításban: Matteo BANDELLO, *A végzetes nocera-i vadászat* = Uő, *A pajzán griffmadár*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1979. 194. Maga az író is elítéli szereplője brutalitását. Ezt írja pár sorral alább: „A mérhetetlen haragra gerjedt várnagynak be kellett volna érnie annyival, hogy megöli urát, s nem kellett volna a halottat még meg is gyaláznia, de a harag, ha féktelen, nem ismer mértéket.” Uo.

²³ Giovanni BOCCACCIO, i.m., 421.

²⁴ Két másik, a világi büntetésre vonatkozó példám a fentebb idézettől abban különbözik, hogy nemes a büntetett fél. Bár az egyik irodalmi szöveg, mégis összhangban áll a korabeli igazságszolgáltatás módszereivel, melyre szintén utalok az alábbiakban. Az első egy Bandello által leírt, elborzasztó és látványos büntetés, melyet királyi feleségekkel viszonyt folytató lovagokra róttak ki: „A másik két parázna, Danois Walter és Fülöp pörében, minekutána kivallatás nélkül is beismerték vétküket, a párizsi parlament urai azt az ítéletet hozták, hogy mindenki szeme láttára vágják le a két lovag himtagját, testükről tetőtől talpig nyúzzák le a bőrt. Ezt a rettenetes ítéletet a bakó a nyilvános kivégzésen hamarosan végre is hajtotta. Ezután szégyenszemre még akasztófához is hurcolták, s nyaktól fellógatták a két ifjút.” Hasonló szégyen történt a Capet-család tagjaival az 1300-as évek elején. A két lovag büntetése a legalaposabb kivégzés volt, vagyis: herélés, megnyúzás és fővétel. Az idézet helye: Matteo BANDELLO, *Parázna úrhölgyek; A hűtlen grófné*. = Uő, *A pajzán griffmadár*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1979. 432, 502. Ezzel ellentétes állásponton állt többek között Montaigne, aki szerint az élők gyöttrése és kínzása a megaláztatás leg súlyosabb formája, míg az, ha egyszerűen megölik a bűnöst, a kegyesség jelének értelmezendő. (Ne feledjük ezen a ponton a mártírhalálók rituális kínzási akusait.) Emellett véleményével szorosan kapcsolódik a korban a gyakorlatban, vagyis az igazságszolgáltatás által végrehajtott büntetések alkalmával érvényesített nézethez, miszerint a holttesten elvégzett tortúrák a nézők szempontjából ugyanolyan elrémítőek, mint a még élő áldozat kínzása, ám az elítélt szempontjából a büntetés emberséges megoldásnak mondható formái ezek. Ezzel kapcsolatban Montaigne a következőket mondja: „En úgy vélem, hogy ami túl van az egyszerű kivégzésen, az az igazságszolgáltatásban is csak közönséges kegyetlenkedés, kiváltképpen minálunk, akiknek kötelességük volna épségben bocsátani át a lelkeket; ami lehetetlen, ha előtte kibíratatlan kínzásokkal feldúljuk és kétségbe ejtjük őket.” Az idézet helye: Michel de MONTAIGNE, *A kegyetlenségről*. Európa Könyvkiadó Budapest, 1997. 79.

²⁵ Giovanni BOCCACCIO, i.m., 305.

és a szerelmi történet színpalainak lerombolásával is jár. A mikrokozmoszban történik ez, ahol Gismunda dönt bűn és bűnhődés, élet és halál fölött. Ám szerelmét nem tudja megmenteni, hiszen az csak lopva jutott be ide, s a szobán kívül a királyé a hatalom. A kehely szintén csak közvetítéssel jut el Gismundához, vagyis nem a lélek önkéntes feltárása történik, hanem a halál igazolása. Míg Boccacciónál a *kehely, tál* motívumával kapcsolatban a *coppa* szóval találkozunk, a későbbiekben a 'római kori áldozati serleg vagy tányér' jelentésű latin *patera* szót használják leggyakrabban az átdolgozók. Annak ellenére, hogy igen sok átdolgozás egyes vonásaiban deszakralizálja a szöveget, ezzel a gesztussal Gismundának a mártírokhoz hasonlatos viselkedését hangsúlyozzák, és a két szerelmes „találkozását” egyfajta szakrális ceremóniává alakítják ezáltal.²⁶ Emellett lehetségesnek tartom, hogy a Gismunda-ábrázolások közül igen sok változatban azért nem a szívet tartalmazó serleghől iszik Gismunda, mert bizonyos korabeli emblémák negatív felhanggal telíthették²⁷ a jelenetet.

A Zainer által készített illusztráción a szív az öt hordozó edényben marad, míg Gismunda a méregpoharat issza ki. Az edényben maradt szív a már felidézett ereklyekultusz lenyomataként is értelmezhető, amely lehetővé teszi azt, hogy maga Gismunda is átlépje az idő és tér ily dimenzióit. „Mert hogyan törölhetnénk el jobban a halál tényét, ha nem úgy, hogy a halott egy testrészét kiemeljük a túlsúfolt sír [esetünkben a test - L. B.] eredeti összefüggéséből? Mi jelképezhetné jobban, hogy a halott megszüntette az időt, mint az, ha ehhez még a tér meghatározatlanságát is hozzáadjuk? És mi fejezné ki jobban Ég és Föld összekapcsolásának paradoxonát a »megfordított nagyságrendek« játékánál, amikor a végtelent jelentő tárgy kicsi és véges?»²⁸ – mondja Peter Brown.

A közös sírba fektetés a kor számos történetében jelen van, ám sokszor érdekességét pont az adja – ami Gismunda kapcsán özvegy volta miatt lényegtelenebb –, hogy a nőt nem férje, hanem szerelme mellé temetik. Kevésbé érdekes ebből a szempontból Abélard és Héloise esete, és jóval érdekesebb például a történet tükörnovellája (IV/ 9), amelyben a hölgyet halála után a mellé a lovag mellé temetik, akivel férjét megcsalta. A szerelmesek testének közös sírba való helyezésére érdekes magyarázatot találunk a reneszánsz filozófiában. Cirillo Ficinóra, Eberóra, Speronira és a trattati d'amore szerzőire hivatkozva azt állítja, hogy a lelkek tökéletes fúziója ezen aktus során nem a nő és a férfi egymás mellettiségében, hanem egységében valósul meg. A halál-szerelem extázisát mutatja meg és képezi le, a hermaphrodituszi állapot újbóli megjelenését.²⁹ Emellett érdekes felvetni azt a gondolatot is, hogy magának a temetésnek milyen szerepe van a novella szcenikájában. Ha visszagondolunk az előzményekre, Gismunda saját akaratából veszi fel a serleget, csókolja meg és mossa le könnyeivel szeretője szívét, majd önti rá a mérget. Tettével saját halálát és ellenállását arra használja fel, hogy apja uralmát a zsarnokság sötét oldalaként interpretálja, és haldoklása közben elmondott utolsó kívánságával felszámolja a közte és apja között lévő furcsa szoros viszonyt, egyúttal a sír által megteremti az új mikrokozmoszt, amely már nem nyitott, már magába fogadta a káoszt és Guiscardo (megcsonkított) testét is. Giuseppe Mazzotta szerint ezen kívül a sír maga is egy kétélű metafora. Egyrészt Gismunda és Guiscardo örökké való

²⁶ Federico POLETTI, *Fortuna letteraria e figurativa della 'Gismunda' (Dec. IV, 1) fra umanesimo e rinascimento*. = *Studi sul Boccaccio*, Vol. 32 (2004). 112.

²⁷ Ld. pl.: Ficta religio; Mulier super bestiam; Sapientia humana, stultitia est apud Deum; Vanità; Piacere vano.

²⁸ Peter BROWN, *A szentkultusz*. Atlantisz Kiadó, Budapest, 1993. 105.

²⁹ A. R. CIRILLO, *The Fair Hermaphrodite: Love-Union in the Poetry of Donne and Spenser*. = *Studies in English Literature, 1500–1900*, Vol. 9, No. 1, The English Renaissance (Winter, 1969). 81–95.

szerelmének csalóka látszatát mutatja meg, másrészt a politikai tekintély szívósságát.³⁰ Ha ezt komolyan vesszük, elgondolkozhatunk azon, hogy vajon ki is került ki győztesen valójában az oly egyszerű megoldással végződő történetből. Valószínűleg e kettősséget a kortársak és az utókor is nehezen dolgozta fel, ezért a fordítók és átdolgozók variációk sorát alkották meg a történet végére, amelyben a király is elnyeri méltó büntetését, így Tancred hol megőrül, hol megöli magát, hol csak belehal a bánatba.

Annak ellenére, hogy az előkelő körökben igen gyakori volt ebben az időben a második, harmadik házasság, nemhogy Gismunda, de apja sem vállalta a második frigyet. Ám míg az apa királyként jelenik meg, Gismunda nem kap politikai szerepet, elzárkózik a felelősség és a házasság elől is, ám nem tudja a tisztas özvegy szerepét játszani, miután halott férje miatti bánata elmúlik. Más részről az apa özvegyisége mondhatni kötelező. Így jöhet létre a szerelmesek köré épített kettősség esztétikájából a hármasságé, amely fő pillére a rivalizálás. És ezáltal válik érthetővé az is, miért olyan visszaszorított Guiscardo alakja, és miért lehet a kulcsszereplő és irányító Gismunda. A rivalizálás ugyanis nemcsak a két férfi között zajlik a lányért,³¹ hanem apa és lánya között is a fiúért, akkor is, ha minőségkülönbség van kettőjük Guiscardóhoz fűződő viszonyában. Így egy nagyon érdekes, a szerelmi háromszög tematikáját kijátszó történetmodell születik meg Boccaccio keze alatt, amely nemcsak az irodalmi hagyományokra épít, de játszik a vallási és profán motívumrendszerek a korban megszokott jelkészletével is. Talán ez is magyarázhatja azt, hogy igen gyorsan önállóan is megjelenik az európai irodalomban, és kevésbé hangsúlyosan, de a képzőművészetben is helyet kap.

Gismunda and Guiscardo – Faces of a story from Boccaccio till the Baroque

The chief theme of this paper is the tale of the two lovers, Gismunda and Guiscardo. This story was appeared first in the *Decameron* as the first tale of the fourth day, and from the early times was right popular in Europe. The base of my analysis is the art work of a printed matter which was published in the 1470's, that contained the German version of Boccaccio's short novel by Niklas von Wyle and its twelve woodcuts were made by Johann Zainer. In the pursuance of the comparison of the pictures and the text we can follow up the structure and the lines of force of the space surmounted by the characters. The essay below will discuss about this problem.

The traditional visualising of the royal court can tell us more and more in variant textual and visual dimensions. In this way this paper would like to present the royal court, Gismunda's room and the space outside the town as the dimensions of Cosmos, Microcosmos and Chaos by examining contemporary texts, paintings and illustrations in the study. In the end, through this division of the different spaces, the character of Gismunda, Guiscardo and Tancred and their liaison can be interpreted in a new way.

³⁰ Giuseppe MAZZOTTA, *The World at Play in Boccaccio's „Decameron”*. Princeton University Press, Princeton, 1986. 157.

³¹ A történetben megjelenő klasszikus szerelmi háromszög kérdéséhez ld.: Carlo MUSCETTA, *Giovanni Boccaccio e i novellieri*. = *Storia della Letteratura Italiana*. A cura di Emilio CECCHI e Natalino SAPEGNO. Garzanti, Milano, 1965. 315–558; Guido ALMANSI, *L'estetica dell'osceno*. Einaudi, Torino, 1980. 174.; Giuseppe MAZZOTTA, *The world at play in Boccaccio's Decameron*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1986. 133–136.; Pier Massimo FORNI, *Adventures in speech: rhetoric and narration in Boccaccio's Decameron*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1996. 115–127.

Kényszer vagy lehetőség?

Versforma a Boccaccio-fordításokban

Mindannyian szeretünk, vagy legalábbis szeretnénk idegen nyelveken olvasni. Természetesen azonban senki nem meri azt állítani, hogy minden létező (ismert) nyelven beszélne. Kevés olyan, jó értelemben vett megszállott van, mint Németh László volt, aki megtanult egy idegen nyelvet pusztán azért, hogy ellenőrizhesse a fordítás pontosságát.

Mi többiek, „egyszerű halandók” a fordítókra hagyatkozunk. De milyen is a jó fordítás? Milyen elveket követ? A tartalmat vagy inkább a formát közvetíti hűen? Mik a közönség igényei, és azt egy fordító tudja-e hitelesen közvetíteni? Alábbi értekezésemben ezekre a kérdésekre keresem a választ. Érveket fogok felsorakoztatni a versben fordítás ellen és mellett, amelyeket a fordítás elméletalkotóitól kölcsönöztem, illetve személyes tapasztalatokra hívom fel a figyelmet, amelyeket műfordítókkal készített interjúkból szűrtem le, végül pedig összehasonlító verselemzéssel igyekszem rekonstruálni magát a gyakorlatot, és elemezni az eredményt.

Felmerül a kérdés: ha forma és tartalom sajátos egységét vagyunk képesek átadni, nem kényszerítjük-e az eredetileg idegen nyelveken írt művekre a magyar költészet sajátos tartalom- és formavilágát? Somlyó György szerint versidomok lefordításával könnyen összetévesztjük a költői formát a versformával.¹ Ezzel párhuzamosan felteszi a kérdést, vajon bizonyos-e az, hogy feltétlenül és minden tekintetben fontosabb a sorvégi rímek megtartása, mint például a sorközi rímeké? A versmérték külső alakja lényegesebb-e, mint az ezt az alakot belülről építő nyelvi kristályosság?² Például Weöres Sándor rímel, de a genetikus születő rímeket nem tudja reprodukálni, a rímelés pedig lexikális hűtlenséget eredményez.

A versek fordításánál első pillantásra jóval egyszerűbbnek tűnhet prózai elbeszélő művek átültetése. Szabó Ede azonban a próza fordítás állítólagos kötetlenségét cáfolja, amikor rámutat arra, hogy „(...) már tudjuk, hogy a próza látens formabősége sem igen kisebb a versénél, s kötetlensége csak látszólagos. Törvényszerűségei, belső formái rejtettebbek, külső formái sem mindig szabályosak, könnyen felismerhetők, de ez egyáltalán nem jelent alaktalanságot, lazaságot, s a fordítónak könnyebbéséget, sőt! Épp mert a próza törvényei bujkálóbbrak, bonyolultabbak, s nagy formátumai miatt számosabbak is, azt is mondhatnánk, hogy ez a »kötetlenség« sokszor még jobban próbára teszi a műfordító hallását, stílusérzékét, nyelvi erejét, fegyelmét vagy fantáziáját, mint a vers kötöttsége (...)».³ Szintén Szabó Ede az, aki különbséget tesz a nagyregény és a kisregény

¹ SOMLYÓ György, *Két szó között, Megjegyzések a fordítás poétikájához* = BART István – RÁKOS Sándor szerk., *A műfordítás ma*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1981., 102–147.

² SOMLYÓ, 1981., 116.

³ SZABÓ Ede, *A műfordítás*, 1968.

fordítójának munkája között, mégpedig úgy, hogy míg az előbbinél a fő feladat az, hogy az eredeti nyelven írott „dóm” tanulmányozása után hasonlókat kell létrehozni más nyelv építőanyagával, a kisregénynél az intenzitás, a sűrűbb levegő megőrzése, áttétele igényel külön gondot.

Szabónál is radikálisabb véleményen van Gyertyán Ervin. Szerinte egyszerűen kiment a divatból a formai és a tartalmi hűség szintetizálására – a költői teljességre – törekvő versfordítási igény, és elterjedt az a felfogás, amely szerint a szöveg szemantikai hitelessége önmagában is, és a tartalmi hűség csorbulása nélkül is elegendő a vers visszaadására. Eszerint tehát a lemeztelenített jelentés a minden, ahhoz képest a prozódia, a tónus, a rím, a stílus – a zene – csak másodlagos, így elhanyagolható.

Anton Popovič is osztja ezeket a nézeteket, ám érveit nem a divat megfoghatatlan kategóriájával támasztja alá, hanem esztétikai érvekre alapozza, valamint a fordítói gyakorlatra támaszkodik. Szerinte a versfordítások esetében például a versszak, a rím és a hangtani felépítés fétise lépten-nyomon megzavarja a fordítónak a szöveg mélystruktúrájához való viszonyát, és ez gyakran a mélystruktúra elmosásához vezet.⁴

A fordítás formai jellege mellett figyelembe kell venni azt a tényt is, hogy a fordítás szövegének a célnyelvben kell érvényesülnie, illetve nem elhanyagolhatóan a célnyelvet beszélő közönségre kell hatnia. Márpedig ugyanazt a hatást ugyanolyan módon két különböző nyelven aligha lehet elérni. Erre a jelenségre hívta fel a figyelmet Hatvany Lajos is, aki megjegyezte, hogy az irodalom a nyelvhasználat egy olyan módja, amely hatást képes kelteni az olvasójában. Ez a hatás a nyelvi működés taníthatatlan és ösztönös folyamata révén keletkezik.⁵ A művészi munkának mindenképpen az a lényege, hogy hatást gyakoroljon. Addig nem is művészi munka, amíg nem a közönségé, amíg az asztalfiókból ki nem került, és másokra ható szuggesztív volta be nem bizonyosodik. Ez a hatás a művésziség próbaköve.⁶ Igazi közlekedő eszköz két nemzet lelki élete között csak a ritmushű műfordítás lehet.⁷

Ezek mérésére Klaudy Kinga megkülönböztet fordítási univerzálékat,⁸ a kritériumok között az explicitást, az egyszerűsítést és az egyértelműsítést, illetve a konvencionális grammatika alkalmazását említi. Klaudy felhívja a figyelmet az ismétlések elkerülésének fontosságára, illetve arra, hogy bizonyos célnyelvi tulajdonságok túlhangsúlyozása háttérbe kényszerítheti az eredeti mű jellegzetességeit. Érdekes felvetés lehet az is, hogy hol végződik a fordító mint művész autonómiája, és hol kezdődik a hűtlenség kérdése. Brassai Sámuel kijelenti, hogy a fordító hűséggel tartozik a gondolat és a stílus iránt. A fordításnak nálunk az ízlés fejlesztését és nemesítését kell szolgálni, így kiemelkedő szerepet kap a nyelvi megformálás magyarossága.⁹

A fordítás lényegéről a legradikálisabb gondolat Tímár Györgytől származik, és egyben az ő megfogalmazása a legköltőibb is. Az ő megfogalmazásában „a költemény formája nem valamiféle ruhadarab, amelyik tetszés szerint levethető, anélkül, hogy a test megsérülne, de úgy tartozik a vershez, mint húshoz a bőr.”¹⁰

⁴ POPOVIC, Anton, *A műfordítás elmélete*, Bratislava, Madách Kiadó, 1980., 64.

⁵ JÓZAN Ildikó, „Az igazi apát megnevezni”, *Babits a fordításról* = JÓZAN Ildikó – SZEGEDY-MASZÁK Mihály szerk., *A „boldog Babel”, Tanulmányok az irodalmi fordításról*, Budapest, Gondolat Kiadó, 2005., 203–226.

⁶ HATVANY Lajos, *Irodalompolitika* = *Nyugat* 1911/15.

⁷ BABITS Mihály, *Dante fordítása* = *Nyugat*, 1912/8.

⁸ KLAUDY Kinga, *Nyelv és fordítás*, Segédkönyvek a nyelvészet tanulmányozásához 68., Tinta Könyvkiadó, Budapest, 2007.

⁹ BRASSAI Sámuel, *Mégis valami a fordításról* = *Szépirodalmi Figyelő*, 1861., 419.

¹⁰ TÍMÁR György, *A nyelvi dekadencia ellen*, Budapest, 2003.

A fordításelméletéről összegezve ugyanaz mondható el, ami magáról a fordításról is: a fordító a maga módján afféle előadóművész. Az eredeti mű mindig egyéni és autentikus, nincs egyedüli helyes fordítás.¹¹ Ugyanakkor a legtalálóbbr gondolat mondja egyben a legkevesebbet is.

Műfordítók a fordításról

Ebben a részben az általam megkeresett és megkérdezett, ma is aktív műfordítók fordításra vonatkozó gondolatainak összegzésére kerül sor.

Baranyi Ferenc számára a nyugatosok jelentik a mércét tartalmi, formai és zenei szempontból. Célja, hogy az olasz forma honosodjon meg a magyar lírában. Mint fogalmazott: „A próza fordítás gyilkosság, elvész a dolog sava-borsa!” A lényeg a ritmus és a formák művészi hatása. „Könnyed érthetőséggel is lehet verselni. A szikár középkori szöveg egyszerűségét szeretném visszaadni, hogy az olvasható, ugyanakkor formatartó legyen. A közönséghez kikövezni a költő útját.” Szerinte fontos szempont az is, hogy minél kevesebb jegyzetre legyen szükség; igaz, így elkerülhetetlen a leegyszerűsítés, de ezzel csak a hamisítás határáig lehet és szabad elmenni. Lényeges, hogy a fordított szöveg hangvétele ugyanaz legyen. Egészen apró változtatásokat engedélyez csupán: az olasz 11-eseket hangsúlyosabbá tenni.

Majtényi Zoltán Gardos László műfordítói szemináriumát említette elsőként. Tóth Árpád, Babits Mihály és Arany János fordításait elemezve alakította ki saját nézetét: fordítani csak a lehető legpontosabban szabad. Elvárás, hogy az új szöveg akusztikailag, tartalmilag stimmeljen, a rímhelyzetben lévő szavak hasonlítsanak az ritmusban eredetihez, hímrímet hímrímmel, nőrímet nőrímmel kell fordítani. Meglátása szerint a magyar nyelv erre a legalkalmasabb. „A közönség igényeit csak annyiban vehetem figyelembe, amennyire az eredeti. Ha az misztikus és homályos, akkor a fordításnak is annak kell lennie. Hűség mindenek előtt. A próza fordítás a lustaság és a hozzá nem értés programja. A nyersfordítás lagymatag és szomorú.”

Mészöly Dezső igyekezett figyelembe venni a közönség igényeit, ugyanakkor leszögezte, hogy „[a]z eredetiségre kell törekedni, mégsem szabad figyelmen kívül hagyni az eredeti mű bizonyos jelentést hordozó elemeit. Például Molière-nél annak van igaza, aki a rímet mondja.”

Nádasdy Ádám most készülő Dante-fordításának bemutatásakor parázs vita alakult ki egy egyetemi szemináriumon, ahol a fordításból sokan hiányolták a rímekeket. Ennek felvetésekor a műfordító elmondta, hogy az ő szövegében a rímtelenség és az eredetiben nem szereplő fejezetcímek beszúrása a közérthetőséget szolgálja.

Összehasonlító verselemzés

A most következő, harmadik részben az eddig leírtak fényében összehasonlító verselemzést végzek. A versben fordításnak mindenképpen létjogosultságot jelent, ha maga a forma hozzájárul a jelentés kialakulásához. Ezt mi sem bizonyítja jobban, mint az, amikor ugyanannak a versnek két külön versfordítását összevetjük, ellenkező értelmezésre jutunk. Az alábbiakban erre mutatok egy érdekes példát.

¹¹ JINDRA, Miroslav, *Fordító – ferdítő? Avagy a fordító ne legyen áruló = Művészet-e a fordítás? Útkeresés a kultúrák között (Bohemisztika és poétika)*, (BEKE Márton, MÉSZÁROS Andor, VÖRÖS István szerk.), Esztergom-Piliscsaba, 2008, 46–52.

Ámor, ki úr erénye, íjja által,
 az égben fenn él szüntelen égve,
 s hű lelket egyenlővé tesz magával;
 szolgája éltem s pennám magvetése,
 égi honával szívemet kínálja:
 legyen polgára s kormányzó vezére.
 Ámor hűséget kíván, s véle drága
 remény, féltés, félsz kötve egy csokorba,
 nyílt emberség s erények tisztasága.
 Ő Ráchel által így kötöz gyakorta
 sok jámbor lelket rabjává Liának,
 jókedvet, elmét jámborságra gyújtva.
 Lángjában égve étket így találhat
 a szív, melyet erénnyel tölt el Ámor,
 szerelmes sóhajása közt a vágnak.
 Nem bánja: kín, törődés érje bárhol,
 csak őrlődik, kegyeltjét meg ne fossza
 erényétől s a régi tiszta lángtól.
 Ámor becses ékkő, aranyba fogva,
 amely értékét mindörökre tartja,
 mind ékesebben, tisztábban ragyogva.
 Egészen más, mint tartják arculatja:
 nem zsarnok ő, vad, tegzes és mezítelen,
 magára ő egy szolgáját se hagyja,
 Sőt, az igaz békének pajzsa itt lenn,
 nemességéből s erényből szőtt ruhája,
 de a bujákra gyűlölködve szisszen.
 Szent fénye nélkül büszkeég ne várja,
 hogy dics kísérje földön, fenn az égben,
 s hiú a hölgyek hetykesége, bája.
 Ámor vigyázz, hogy a nagyhangú légyen
 udvarias, emberséges, erényes;
 sok szíveket vidámít ő szelíden.
 Nem vonzza díj, sem birtok, rang se, fényes,
 csupán a jószág s lelkek tiszta vágya,
 amit hű hitteltként szerelmes érez.
 A szívek játszi tisztasága, bája,
 őszinte lelkek méz-szavú beszéde,
 jámbor szemek bájjal kerekre tárva:
 Ezekkel léssen úrrá köteléke;
 heves tüzében édesgetve perzsel
 nyilait edzve, bőszt íjat feszítve.
 Bátor leszek, hogy most e gyatra verssel
 dicsőítő áldásom néki zengjem,
 ha múzsával segítni nem fejt el,
 s így készst magáról énekelni engem.

Molnár Imre

Erő s erény a szerelem varázsa,
 uralkodik s lobogva ég az égben,
 csak nemes szívet gyújthat lángja lángra;
 énbennem is már ő az úr egészen,
 azt írom, amit istensége hirdet,
 mit ő kimond, azt én törvénynek érzem.
 A hűtlenségért könnyen megfenyíthet,
 remény, féltés, félelem jár nyomában,
 de mindig őriz embersége minket.
 Láthattuk azt Rákhelben és Leában,
 hogy mily örömmel szolgál ott a lélek,
 hol jámbor ész és édes, tiszta vágy van.
 Bennünk tanyáz s miközben váltig éget,
 táplálni szívünket percig se fáradsz,
 de kételyek közt tart, sóhajra késztet,
 szorongást szül, békés nyugalma: látszat,
 őrizni így segít a szeretett lényt,
 tisztos hévvel ősi lobogásnak.
 Gyöngy, mit arany tart fogva foglalatként,
 s nem kezdi ki természetét e rabság,
 amelyben értékét kettőzve ad fényt.
 Nem az, minek mások festik, mutatják.
 nem meztelen kópé, vásott s kegyetlen
 puzdrás kölyök, ki élvezi hatalmát,
 hanem örök pajzs ő viszályok ellen,
 kinek erény és kedvesség a leple
 a nyers, hivalgó bujasággal szemben,
 magasztosság nincs a földön – de fent se
 a mennyekben- szépséges fénye nélkül,
 a gyöngö nőnek tőle nő a mersze.
 A szerelmet ha férfi kapja ékiül:
 előkelőbb lesz és javára léssen
 a játszi kedv is, melytől szinte szépiül.
 Nem vár jutalmat és elismerést sem,
 csak jószágot, hűséget, tiszta vágyat
 igényel s kelt a szeretők szívében.
 Kecses könnyedség, kelleme a bájnak,
 kedves beszéd s a szív őszintesége
 egy-egy szemévé válik majd a láncnak,
 amely kezessé tesz e tűzben égve,
 Ámor édesre vált keserűséget,
 s nemesebb lesz nyilának röppenése.
 Zavart és gyarló rímeim nem érnek
 fel hozzá, ő uralkodik felettem,
 gyöngécske múzsám mégis arra késztet,
 hogy a szerelmet holtig énekeljem.

Baranyai Ferenc

Az összehasonlítás

Az összehasonlításban néhány, első olvasásra elhanyagolhatónak tűnő különbség is fontos szerephez juthat. Ilyen például a címadás kérdése. Míg a Molnár-fordításnak nincs címe, addig a Baranyi-féle az *Ámor* címet viseli. Azonban a XXII. elnevezésű vers hangsúlyos soraiban is előkerül az Ámor név. Utóbbi versben a tercínák – versformából eredő – nyomatékos részein jellemző kulcsszavakat találunk.

Megjegyzendő, hogy mindkét vers tercínában íródott, Molnár Imrénél is a harmadik, tehát hangsúlyos kezdősorok kulcsfontosságúak, mi több, képversként is funkcionálnak: *Ámor – szolgálja – lángjában égve – nem bánja – szent fénye – nem vonzza – bátor leszek*. Ebben a fordításban Ámor uralkodó zsarnok képében áll előttünk, míg Baranyi Ferenc inkább humorosabb, játékosabb megoldást választott: nála vásott kölyök. Mindkét fordításban találhatók erotikus motívumok: a magvetés az előbbi vers negyedik sorában szerepel, míg a második változat burkoltabban erotikus: a transzcendentális lényre koncentrált, vallásos jellegű, az isteni és az emberi mivolt kettősségére. Uralkodó erotikus motívum még: *énbennem is már ő az úr, tiszta vágy, sóhajra készlet, hűtlenségért fenyít, ősi lobogás*. Ezek azonban kettős jelentések, mindegyik elemet lehet a szolgaság megfelelőiként interpretálni. Mindkét fordítónál rímopozícióba kerül a tűz motívum: Molnár Imrénél a második sorban *égve ég*, illetve az *él* szó alkot belső rímet; Baranyi Ferencnél a *lángra láng* és az *ég az égben* játszik el a rokon értelműséggel.

A Molnár-féle fordítás a vers zenei oldalát is jelentéssel ruhazza fel: a mély hangrendű rímelésű sorok a földi létet, a vágyakat érzékeltetik: *várja – bája – vágya – bája – tárva*, a magas hangrendűek pedig az érényre vonatkoznak: *erényes – fényes – érez – beszéde, perzsel – feszítve – verssel – zengjem – felejt el – engem*. A vég magas hangrendű. A rímek különlegesek, mozaikrímek, a zárzó az én, míg a kezdő szó Ámor. A dinamika a magas hangrendből tart a mélybe.

Baranyi Ferencnél *vágyat – bájnak – láncnak; mersze – szívében – őszintesége* keresztrím megtörik: a *késersége* nemcsak az *őszinteségre* rímel, hanem mozaikrímként a *tűzben égve* szintagmára is. A kezdet: *Erő*; a zárás: *énekeljem*. Míg az előbbinél a beszélő külső nézőpontból lett egyes szám első személyben íróó én-vers, addig az utóbbi külső nézőpontból indul és bensőségebbé válik: egyes szám első személyű és többes szám első személyű formákat használ. A Molnár Imre-féle fordításnak pozitív a kicsengése, dicsőíteni készlet; a Baranyi Ferenc-féle változat zárata Ámorról ér véget, aki uralkodik, a kapcsolat sikertelen. A két fordítás a leginkább ebben különbözik.

Összegzésként elmondható, hogy a formatartó fordítások, amelyek még rímjátékukban is hasonlóak, eredményezhetnek különböző jelentéseket. Megfoghatatlan szempont, mégis igény, sőt, elvárás a modernség. Ilyenformán versnek már nem csupán a klasszikus értelemben vett kellékekkel, a versszerűség elemeivel megtűzdelt alkotásokat tekintjük, hanem az úgynevezett sűrített beszéd produktumait is. Az már az egyéni ízlés kérdése, hogy idegen nyelvű alkotásokban ki mit preferál: a formatartó fordítást, vagy éppen a tartalomra koncentráló, de a formát háttérbe szorító prózába áttüztető megoldást. Királyi út nincs, a katarzis egyénfüggő.

Nécessité ou possibilité?

La forme du poème dans les traductions de Boccaccio

On traduit des poèmes dans un poème et la prose dans la prose. Cette déclaration peut nous paraître comme un axiome, pourtant derrière c'est la méthode, la nécessité et la pratique.

La traduction est nécessairement dans un moment donné dans la présence constituée par le traducteur et le lecteur impliqué. La question se pose: qu'est-ce qui compte plutôt: l'œuvre traduite pour les lecteurs d'aujourd'hui ou bien la traduction même qui fait une tentative pour rendre quelque chose de l'originalité avec ses caractéristiques archaïques. Quel est plus moderne, le poème ou la prose? Doit-on être fidèle à l'origine? Le traducteur peut ignorer les besoins de lecteurs? Mais quels sont les exigences des lecteurs? Ou bien le traducteur comme créateur souverain peut-il être indépendant de tout cela? Ê

Il y a les opinions pour et contre sur les traductions de forme du poème et sur les traductions de forme de la prose.

Jakab Péter

Boccaccio és Botticelli

Megjegyzések a Nastagio degli Onesti-ciklus attribúciós kérdéseihöz

1. Bevezetés

„[...] Szavainak végeztével, kezében a pallossal, veszett kutya gyanánt rárohant a leányra, ki térdre hullott, s miközben a két szelindek keményen lefogta, kegyelemért sikoltozott. Akkor a lovag pallosát minden erejével a mellébe dőfte, úgy, hogy a hátán jött ki. Mikor a leány megkapta a dőfést, sírva és sikoltozva arcára bukott, a lovag pedig előkapta törét, felhasította a leány oldalát, kitépte szívét, s egyéb belső részeit, s odavetette a két szelindeknek, melyek azt nyomban nagy mohón felfalták.”¹

A fentebbi részletek Giovanni Boccaccio *Dekameron*jából való: az ötödik napon elbeszélte nyolcadik novellában Filoména Nastagio degli Onesti ravennai nemesről mesél. Az ifjú viszonzatlan szerelemtől szenved, és bánatában szülővárosából Chiassiba költözik. Egy alkalommal az erdőben találkozik az idézett látomással: Guido degli Anastagi, a ravennai lovag, aki szerelme miatt öngyilkosságot követett el, arra ítéltetett, hogy kevéssel később meghalt szerelmén bosszút álljon. Az üldözött lány büntetése, hogy újra és újra életre kel, s elszenvedi a leírt kegyetlenségeket. A ravasz Nastagio, miután belátja, hogy honfitársa szerelmén nem tud segíteni, cselhez folyamodik. Annak érdekében, hogy ő biztosan elnyerje szíve hölgyét, lakomát rendeztet az erdő közepén, és meghívja a lányt családjával együtt, aki, miután maga is szem- és fültanúja lesz a szörnyű jelenségnek, meggondolja magát, a ravennai nők pedig ezután – ahogy Filoména befejezi a mesét – sokkal könnyebben engedtek a férfiak vágyainak.

A történet talán legjobb megjelenítője az a négy táblakép, amelyből hármat a madridi Prado őriz, egy pedig jelenleg is a Pucci család firenzei magántulajdona. Mesterük nem más, mint Sandro Filipepi, vagyis Botticelli, aki 1483-ban kezdte el a munkát a képeken, miután a római Cappella Sistina freskóit befejezte.² A firenzei festőóriás monográfusai (Horne, Lightbown, Cecchi, Zollner) egyetértenek abban, hogy a négy alkotás Botticelli és műhelyének munkája. Felmerül azonban a kérdés, kik és milyen mértékben működtek közre a Nastagio-ciklus megfestésében. Barriault 1994-ben az első és a harmadik táblán Bartolomeo di Giovanni, a másodikon és a

¹ Giovanni BOCCACCIO, *Dekameron*, ford. RÉVAY József, Bp., Európa Könyvkiadó, 1985, I, 445–446.

² Guido CORNINI, *Botticelli*, Firenze–Milano, Giunti, 1990, 26.

negyedikén Jacopo del Sellaio keze nyomát vélte felfedezni.³ Ebben a dolgozatban röviden azt járom körül, mennyire indokolt az utóbbi mester, Sellaio nevéhez kötni a képeket, akinek all'antica cassone-képei szakdolgozati kutatásaim részét képezik.

2. A Nastagio-ciklus keletkezése

A négy kép részletesen bemutatja Filoména meséjének kulcsmozzanatait: az elsőn Guido degli Anastagi „hajtóvadászata”, a másodikon egykori szerelmének – kissé naturalis – bántalmazása látható, a harmadik Nastagio erdei lakomáját ábrázolja, a negyedik pedig a boldog befejezést: az esküvői lakomát. Ennek a násznak a részletes leírása nem található meg a novellában, bizonyos szempontból mégis ez a darab a ciklus datálásának a kulcsa.

Botticelli életművének kutatói közül először Horne mutatott rá, hogy a Nastagio degli Onesti-táblák datálásának kulcsai azok a címerek, amelyek a második és a negyedik ábrázolt jeleneten láthatók (előbbi esetben koszorúval övezve a fák törzsén, utóbbi alkalommal a pillérfejezetek fölött).⁴ A Medici-pallék mellett ugyanis a Puccik és a Binik családi címerei figyelhetők meg, egyértelmű utalásként Giannozzo di Antonio Pucci és Lucrezia Bini házasságkötésére. A jeles eseményre maga Lorenzo Medici készíttethette el a táblaképeket, amelyek valamilyen otthoni bútor oldallapjaiként szolgálhattak.⁵ Giorgio Vasari művészéletrajzainak második kiadásában a képeket Giannozzo testvérének, Robertónak a palotájában említi, logikusnak tűnne ezért az az állítás, hogy a festmények elkészülésük után végig a Pucci család tulajdonában voltak a fennmaradt források szerint, egészen a 19. századig.⁶ A rendelkezésre álló adatok azonban nem támasztják alá Vasari megfigyelését. Alig egy évvel a házasságkötés után Giannozzo Antonio lázban elhunyt, javairól egy 1484. november 14-i keltezésű inventarium rendelkezett.⁷ Ez a dokumentum viszont említést sem tesz Botticelli és műhelyének alkotásairól. Mi lehet a magyarázat? Meglátásom szerint a lehetséges válaszok a műalkotások rendeltetésében rejlenek. Az egyik eshetőség, hogy bármennyire is kvalitásos alkotások voltak, a használati tárgyak (bútorok, kelengyeládák) alkotásait kisebb eséllyel tekintették önálló műveknek. Az is elképzelhető ugyanakkor, hogy a képeket az inventarium összeállítása előtt már leszerelték és elvitték.

A megrendelésre készült, gazdagon díszített esküvői ládák elsődlegesen az új tulajdonosok: a friss házások előkelőségét és gazdagságát hirdették, amelyeket az esküvői meneten végigvittek a városra.⁸ Ezt követően ágyneműt, ruhaneműt, esetleg könyveket tartottak bennük.⁹ Az oldallapokat díszítő narratív ábrázolások ugyanakkor olyan morális üzeneteket közvetítettek, amelyek forrásai az antikvitásból vagy a későbbi korok irodalmi hagyományából jól ismert

³ Anne B. BARRIAULT, *“Spalliera” Paintings of Renaissance Tuscany: Fables of Poets for Patrician Homes*, Pennsylvania State University Press, 1994, 142–144.

⁴ Herbert P. HORNE, *Alessandro Filipepi, commonly called Sandro Botticelli: Painter of Florence*, Princeton, Princeton University Press, 1980, 127.

⁵ Patricia Lee RUBIN, *Images and Identity in Fifteenth-Century Florence*, New Haven–London, Yale University Press, 2007, 229.

⁶ Bruce COLE, *Italian Art 1250–1550. The Relation of Renaissance Art to Life and Society*, New York, Harper & Row Publishers, 1987, 30.

⁷ RUBIN, i. m., 269.

⁸ Gyakorlatilag ekkor nyílt lehetőség először és utoljára a hátoldal képeinek megsejtelésére. Ellen CALLMANN, *Apollonio di Giovanni*, Oxford, Clarendon Press, 1974, 29.

⁹ Elizabeth CURRIE, *Inside the Renaissance House*, London, V & A Publications, 2006, 50.

történetek voltak. A firenzei Bargellóban, de a velencei Cini- gyűjteményben is van olyan cassone, amely a *Dekameron*ból ábrázol jeleneteket (mindkét mű 1400 körülre datálható).¹⁰ Fontos ugyanakkor megjegyezni, hogy bár Észak-Itáliában (Velencében) is fontos részei voltak az otthonok felszerelésének ezek a bútordarabok, díszítésük jobbra inkább geometrikus motívumokra korlátozódott.¹¹

A források körüli ellentmondások feloldására javasolt elméletek közül azért az utóbbit tartom valószínűnek, mert a 15. századi Firenzében a cassone-táblák költséges, ugyanakkor megbecsült darabok voltak – elképzelhetetlen, hogy egy családi inventarium megfelelkezett volna egy Botticelli-ciklusról. Ezek az ábrázolások gyakran egy teljes hónapon át készültek, az aranyozást végző mettodoro mester gyakran ugyanannyi fizetségért dolgozott, mint az alakokat megfestő művész (és műhelye). A ládákat egy 1342-ben kiadott városi statútumot követően csak az arte dei legnaiuoli tagja készíthette el, az engedélyezett három méret egyikéhez igazodva.¹²

Gerulli kutatásai szerint a művészek közül Pesellinót „pictor coffanorum”-ként emlegették, ami nyilván nem pejoratív jelzőként értelmezhető.¹³ Bár a 15. századi Firenzében egyértelműen Apollonio di Giovanni műhelyét bízták meg legszívesebben jó minőségű otthoni ládák elkészítésével, Pollaiuolo és Botticelli is vállalt hasonló megbízatásokat. Lorenzo Medici mint megbízó választása azért is különös, mert ő személyesen inkább Pollaiuolót preferálta, Botticellinek pedig bármelyik előbb említett művészhez képest csak kevesebb gyakorlata lehetett a cassone műfajában.¹⁴

3. Az elfelejtett segéd: Jacopo del Sellaio (1442–1493)

A Pucci-inventarium szűkszavúsága azt is megerősítheti, hogy a kutatás által feltételezett Botticelli-tanítványok szerepe a Nastagio-ciklusban jóval nagyobb volt, mint azt korábban gondoltuk. A 15. század második felében Botticelli műhelyének tagja volt Jacopo di Arcangelo, vagy ahogy édesapja foglalkozása után magát nevezte, Jacopo di Sellaio. Bár a budapesti Szépművészeti Múzeum állandó kiállításán két műve is szerepel (*Eszter Ahasvérus előtt*, *Keresztelő Szent János*), alakja méltatlanul homályba vész a hazai szakirodalomban.

A művész Botticelli és Filippo Lippi köréhez tartozott.¹⁵ Az 1470-es években tűnik fel a neve először Filippo di Giuliano társaságában, bár a tudománytörténet sokáig különböző mestereknek – ha nem éppen Botticellinek – tulajdonította műveit.¹⁶ A „Sant’Ansano Mesteréből” Mackowsky kutatásai nyomán rajzolódott ki egy önálló alkotó: Jacopo del Sellaio portréja.¹⁷ Nemcsak Petrarca Trionfi-ciklusához készített fiesolei táblaképei tartoznak a cassone műfajához:

¹⁰ COLE, *i. m.*, 21.

¹¹ CURRIE, *i. m.*, 50.

¹² CALLMANN, *i. m.*, 27–29.

¹³ MARIA LUISA GERULLI, *Francesco Pesellino*, Firenze, k. n., 1933, 34.

¹⁴ FREDERICK HARTT, *History of Renaissance Art. Painting. Sculpture. Architecture*, London, Thames and Hudson, 1994, 327.

¹⁵ H. TAKÁCS Marianna, *Jacopo del Sellaio Eszter királynét ábrázoló tábláiról* = *Collectanea Tiburtiana. Tanulmányok Klaniczay Tibor tiszteletére*, szerk. GALAVICS Géza, HERNER János, KESERŰ Bálint, Szeged, József Attila Tudományegyetem, 1990, 375–391. 377.

¹⁶ NICOLETTA PONS, *Jacopo del Sellaio = La Pittura in Italia. Il Quattrocento*, ed. Federico ZERI, Venezia, Electa Editore, 1987, II, 657.

¹⁷ HANS MACKOWSKY, *Jacopo del Sellaio*, *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 20(1899), 192–202. 193.

Schubring és Pigler a Szépművészeti Múzeum gyűjteményéhez tartozó táblát is a Louvre-ban és az Uffiziben további darabokat tartalmazó Eszter-sorozathoz kötötték.¹⁸ Véleményem szerint azonban nemcsak a cassone festésének technikai ismerete erősítheti azt a nézetet, hogy a négy Nastagio-tábla inkább a tanítványi körhöz (köztük Sellaiohoz) kapcsolható, mint a mesterhez. Stílusos hasonlóságok, párhuzamok is találhatók a fiesolei és a Pradóban őrzött képek táji háttére, nőalakjai között.

A Sellaio művészetét méltató megállapítások közül Caldini nézete – a mester stílusa már a Cinquecento látásmódját előlegezi – alighanem jócskán túlzó.¹⁹ Megalapozottabbnak tartom Scudieri véleményét, aki szerint a fiesolei Trionfi-sorozat darabjain az allegóriák szekerei mögött tipikusan Sellaio-ra jellemző, flamand jellegű táj húzódik.²⁰ A sötétzöld lombú, szikár törzű fák, a kissé pázsitszerűen ábrázolt aljnövényzet a Nastagio-táblák első három darabján ehhez igen hasonló felfogásban készült. Guido degli Anastagi szerelmet visszautasító kedvese fiziognómia szempontjából a Botticellinél jellegzetes, hosszú, vörösés–barnás hajú nő, futásának, összerogyásának esetlensége viszont szerintem kizárja, hogy ne egy műhelybeli tanítvány – akár Sellaio – munkája legyen. A második táblán a megbűntetett nő testéből kihasított szívének marakodó, majd a harmadikon áldozatuk testébe harapó fekete és fehér színű ebek is párhuzamba állíthatók a fiesolei Idő diadalmenetén a két, fogaikkal az asztrolábiumot megragadó kutyaival.

Ha elfogadjuk, hogy Jacopo del Sellaio legalább az egyik táblán (az első kettő valamelyikén) aktívan közreműködött, már nem szükségszerű, hogy a négy képet szükségszerűen Botticelli Dante-illusztrációinak stílusáig vezessük vissza.²¹ Botticelli jócskán támaszkodott ugyanis műhelyére a megbízás kivitelezésekor, akik közül néhányan ráadásul akár a házasságra lépő jegyespárt is ismerhették. Sellaio esetében ez több mint valószínű, ugyanis az újdonsült férj húga, Elena Pucci pedig a Capponi családba házasodott be. A Capponik a firenzei Santo Spirito negyed legelőkelőbb famíliáját alkották, a szomszédos San Fredianóban pedig Sellaio különböző konfraternitások megbecsült tagjaként dolgozott – immár önállóan.²²

4. Boccaccio mint a 15. századi itáliai művészet forrása

Pesellino monográfusa, Gerulli tézise szerint a 15. századi Itáliában a *Dekameron* két legszívesebben ábrázolt története Nastagio degli Onesti, illetve Griselda meséje volt – azzal a megköttéssel, hogy az esküvői ládák hosszanti lapjain csak olyan jeleneteket volt értelme ábrázolni, amelyek narrativitásukból adódóan alkalmasak voltak erre.²³ A másik népszerű, itáliai irodalmi hagyományból táplálkozó témát Francesco Petrarca Trionfi-versei alkották – Rorimer megfogalmazásában azok a szövegek, amelyeknél semelyik másik kései középkori vagy reneszánsz munka nem fejtett ki nagyobb hatást a korabeli képzőművészetre.²⁴ A Petrarca által nem kitalált, de újra felfedezett allegória-diadalmenetek és a *Dekameron* szerzője között van

¹⁸ BOSKOVITS Miklós, *Toszkán kora reneszánsz táblaképek*, Bp., Corvina, 1968, 44.

¹⁹ Giancarlo CALDINI, *Invito a Fiesole. Il Museo Bandini*, *Arte figurativa antica e moderna* 6(1958), 34–39. 38.

²⁰ Magnolia SCUDIERI, *La collezione d'arte di Angelo Maria Bandini: specchio di un nascente gusto dei primitivi = Un erudito del Settecento: Angelo Maria Bandini*, ed. Rosario PINTAUDI. Messina, Sicania, 2002, 179–189. 189.

²¹ Ahogyan például P. L. Rubin teszi: RUBIN, *i. m.*, 257–259.

²² Luigi CONTI, Marta Niccolucci CORTINI, Maria F. Vadalà LINARI, *San Frediano. Un culto, un popolo, una chiesa*, Firenze, Edizioni Polistampa, 1997, 87.

²³ GERULLI, *i. m.*, 35.

²⁴ James J. RORIMER, *The Triumphs of Fame and Time*, *Bulletin of Metropolitan Museum of Art* 35(1940), 242–244. 243.

kapcsolat: „*Amorosa visione*” címet viselő, 1342-ből származó művében Boccaccio egy elképzelt palota falfestményeinek témájaként írja le a triumphusokat.²⁵ Ezzel jóval megelőzte Petrarcát, bár a megnevezett allegóriák sora (Tudomány, Hírnév, Gazdagság, Szerelem, Szerencse) némileg különbözik a megszokottól.²⁶

A *Dekameron* mint művészeti forrás jelenlétére egyetlen további példát idézek még. 1494–1495 körüli időpontra datálható Botticelli az Uffiziben található festménye, amelyet forrása nyomán leginkább „*Apellész Rágalma*” elnevezéssel illetnek. Apellész, a Kr. e. IV. században élt görög festő egyik képének leírását Leon Battista Alberti *De Pictura* című műve hagyta az utókorra.²⁷ Botticelli képe nem más, mint e forrás segítségével a kép „rekonstruálása”, természetesen 15. századi művészi eszközökkel és stílusban. A jobbajával felfelé mutató, meztelen, de szemérmét eltakaró Igazság fölött, az árkádsor belső ívén szintén Nastagio degli Onesti története elevenedik meg.

Az antikvitás vélt vagy valós művészeti törekvéseinek és Boccaccio művének parafrázisai ennél fogva nem elválaszthatatlanok. A jelenleg magántulajdonban lévő, negyedik Nastagio-képen a nyitott, antikizáló loggia frízén megfigyelhető egy olyan jelenet is, amelyen két lovas férfi ad kegyelmet egy térdelő alaknak. Botticellinek, miközben a Cappella Sistina freskóin dolgozott, bőven volt alkalmja megfigyelni azokat a fennmaradt antik műemlékeket, így például Constantinus diadalívét, amelyek hasonló kegyelemadás-jeleneteket is ábrázoltak.²⁸ A kegyelem természetesen az eredeti Botticelli-történet utólagos, alternatív lezárását is jelenti, hangsúlyozva, hogy a Nastagio degli Onesti és kedvese boldog házasságánál is erősebb, szilárdabb frigy a Lorenzo Medici által támogatott Pucci–Bini-nász. Nem véletlen, hogy az esküvői lakomát ábrázoló jeleneten a vendégek jelentős része korabeli firenzei méltóságok (például Sibilla Pucci, Francesco Sassetti, Giuliano Medici stb.) arcvonásait viselik.²⁹ Boccaccio történetének ilyen formájú „társadalmi aktualizálása” kétségtelenül Botticelli, de talán még inkább a megrendelő, Lorenzo Medici ötlete lehetett, ezért nem merült fel azóta a szakirodalomban, hogy a „nászajándék” negyedik táblája ne magának a firenzei mesternek a személyes munkája legyen.

5. Epilógus

Boccaccio, illetve Petrarca munkásságának hatása a 15. századi reneszánsz képzőművészet allegorikus-moralizáló műveire szinte felmérhetetlen. Ebben a rövid munkában mindössze egyetlen példát hoztam arra, milyen többletjelentést hordozott egy-egy irodalmi szöveg, esetünkben Nastagio degli Onesti története. Bár meglátásom szerint kérdésként vethető fel, hogy némely táblán nem erősebb-e a műhely tagjainak (például Jacopo del Sellaionak) keze nyoma, mint Botticellié, megnyugtató válaszra csak a táblaképek és a fennmaradt források alaposabb vizsgálata nyomán derülhet fény.

Előadásomnak és e dolgozatnak szintén nem lehetett célja, csak további kutatható témája

²⁵ Dorothy C. SCHORR, *Some Notes on the Iconography of Petrarch's Triumph of Fame*, Art Bulletin 20(1938), 100–107. 103.

²⁶ Davide BANZATO, Caterina Limentana VIRDIS, *La tradizione iconografica dei Trionfi = Petrarca e il suo tempo*, ed. Gilda P. MANTOVANI, Milano, Skira Editore, 2006, 107–123. 116.

²⁷ CORNINI, *i. m.*, 44.

²⁸ RUBIN, *i. m.*, 267.

²⁹ RUBIN, *i. m.*, 260–263.

a házasság, szerelem eszmei és materiálisabb (szociológiai szempontból vizsgálható) tényezői, amelyekről mindenekelőtt Brucker, Klapisch-Zuber vagy Trexler munkáiból nyerhető érzékletes kép.

Platón Lakomája, illetve Marsilio Ficino kommentárjai révén minden bizonnyal elterjedt közhely volt a 15. századi Firenzében, hogy a szeretett félnek nincs joga Erósnak ellenállni, s nem viszontszeretni. Botticelli bizonyára ezért is fájlalta, hogy az általa Venusként istenített és megfestett Simonetta Vespucci szívesebben csodálta a daliás Giuliano Medicit a lovagi tornákon, mint Nastagio kegyetlen kedvesének tanulságos esetét a *Dekameron*ban.

Boccaccio e Botticelli

Alcuni propositi all'attribuzione della Storia di Nastagio degli Onesti

Le quattro tavole di Botticelli (dal 1483) conservate a Madrid (Prado) ed a Firenze (collezione privata della famiglia Pucci) rappresentano la storia di Nastagio degli Onesti del *Dekameron* (V, 8). La commissione per l'esecuzione di questi quadri viene da Lorenzo Medici "il Magnifico" all'occasione delle nozze di Giannozzo Antonio Pucci e Lucrezia Bini. (Le armi delle famiglie sono sui pilastri della loggia della scena ultima.)

Secondo la mia opinione non sia impossibile che Jacopo del Sellaio (1442–1493), pittore della bottega di Botticelli, avesse preso parte alla pittura di almeno una tavola. Sellaio fu il maestro dei "*Trionfi*" della Collezione Bandini a Fiesole e "*La regina Ester in presenza d'Ahasvero*" del Museo delle Belle Arti di Budapest, tutti sono tavolette da cassone. Nella prima e seconda tavola delle serie di Nastagio gli alberi, il paesaggio, i gesti della donna perseguitata, i cani sono abbastanza simili ai quelli della pittura di Sellaio.

Questa novella di Boccaccio fu molto popolare nella pittura italiana quattrocentesca. Nel quadro "*La Calunnia*" (1494–95, Uffizi) sopra la testa dell'allegoria della Verità, in un arco, Botticelli dipinse di nuovo la storia di Nastagio degli Onesti. Nel 1342, innanzi a Petrarca, Boccaccio scrisse "*L'Amorosa visione*" che è la fonte più importante del tema "*Trionfi*".

Az álomelméletek szomatizálódása a késő középkorban

Az álmok megfoghatatlan, nehezen megismerhető elemei az emberi életnek, így magától értetődik, hogy ezek születése és az álomfejtés mindig is foglalkoztatta az embereket. Már az ókori Hellaszban is többféle megközelítés létezett: egy úgymond tudományos, filozófiai-pszichológiai jellegű, és egy sokkal inkább gyakorlatias, álomértelmező és -magyarázó megközelítés. A kétfajta szemléletmód sokáig egymás mellett élt és fejlődött, az előbbi a felsőbb rétegek kiváltsága maradt, az utóbbi inkább az alsóbb rétegek igényeit elégítette ki, ám hatással volt a „tudósok” elméleteire is.¹ Az álomfejtés, álomelmélet tudományos diskurzusa kettős forrásból eredeztethető: egyrészt a „pogány”, görög–római források játszanak benne kiemelkedően fontos szerepet, másrészt pedig a keresztény szövegek, különösen az Ótestamentum.²

Az álmot Freud munkásságáig nem valamely összetört egész nyomtörödékeinek tekintették, hanem precíz és kerek, jóllehet esetlegesen félrevezető üzeneteknek, amelyeket a létező kódok alapján lehet megfejteni. Az üzenetek az álmodónak vagy valaki másnak a jövőjével függhetnek össze, ezért próféciaikként értékelték őket, ugyanakkor tudták, hogy ez csapdát is jelenthet. Ezzel együtt nem lehetett az álmokat figyelmen kívül hagyni, értelmezésük szükségszerű volt.³ A különféle álmokat egymástól hármas szempontrendszer alapján lehet elkülöníteni, ezek: a) tartalmi-szemantikus, b) strukturális-szintagmatikus, c) funkcionális-pragmatikus ismérv.

A tartalmi szempont alapján beszélhetünk térítő álmokról, túlvilági vagy éppen üzenetközlő látomásokról, a cselekmény-előrejelezés szempontjából pedig *agnosztikus* és *prognosztikus* ellentétéről. A strukturális kritérium adja az *allegorikus-theorematikus* ellentétpárt, miszerint az álom az igazságot, a jövőt eltakarja, fátylon át mutatja, vagy nyíltan feltárja. A funkcionális ismérvek az *unde veniunt somnia* kérdésből adódnak: szellemi vagy pszichoszomatikus eredetűek-e, az álom szemfényvesztés, kinyilatkoztatás vagy érzéki csalódás-e. Ezek a kritériumok azt is lehetővé teszik, hogy a valóban jelentéssel rendelkező történések megkülönböztethetők legyenek a jelentést csak feltételező irodalmi szerkezetektől.⁴

¹ KESSELS, A. H. M., *Ancient Systems of Dream-Classification = Mnemosyne*, XXII/4 (1969), 391.

² SHULMAN, David – STROMMER, Guy G., *Dream Cultures: Explorations in the comparative history of dreaming*, New York, 1999, 276.

³ FEHÉR Ferenc, *Az álom mint régészet, az álom mint prófécia = Thalassa*, 1993/1., 35.

⁴ HAUBRICHS, Wolfgang, *Offenbarung und Allegorese. Formen und Funktionen von Vision und Traum in frühen Legenden = Formen und Funktionen der Allegorie*, Symposium Wolfenbüttel 1978 (hg. v. HAUG, Walter), Stuttgart 1979, 244–245.

A késő középkorban az álom olyan locus volt, amelyben a különféle orvosi és morális diskurzusok gyakran olvadhattak egybe, vagy legalábbis keresztezhatték egymást. Ennek a két tényezőnek az egymásra hatása olyan új folyamatokat indított el az álomértelmezések területén, amelyek nyomán Steven Kruger ezt az időszakot az „álomelmélet szomatizálódásának” időszakaként emlegeti,⁵ azaz megindult az álmok fiziológiai leírása, amelynek során figyelembe vették a test bizonyos reakcióit, a mindennapi szokások lehetséges hatásait, és egyéb olyan faktorokat, amelyek hatással lehetnek az éjszaka során látott álmokra. Jóllehet a teljes középkor folyamán ismerték és elismerték az álmok lehetséges szomatikus okait, a 12–13. század az a periódus, amikor az új, orvosi és tudományos szövegek hatására a nyugati világ a testet és a testi folyamatokat kitüntetett szerephez juttatja az álomelméletek terén. Az az elképzelés, miszerint az álmok pusztán a humorálpárológiai folyamatok eredményei, akkor vált egyre népszerűbbé, amikor az orvosi traktátusok Európa mind nagyobb részén váltak ismertté és közkedvelté.⁶

Az álommal foglalkozó szövegek a 12. század végéig egyértelműen és megingathatatlanul hittek bizonyos álmok isteni eredetében, illetve az isteni álmok jósló mivoltában. Ennek a nézőpontnak az egyik leghitelesebb és legtöbbet hivatkozott képviselője Nagy Szent Gergely, aki a *Dialógusok* 4. könyvében ismerteti az álmok általa helyesnek tartott felosztását. Ebben a gergelyi csoportosításban a legfontosabb kategóriaként a *revelatio*, azaz a jósló, Istentől eredő álom szerepel, amely magától értetődően igaz álomként értelmezendő. Azonban már Gergely is felhívja rá a figyelmet, hogy ennek ellenére óvatosnak kell lenni, nem szabad feltétel nélkül hinni az álmoknak, hiszen nem csak és kizárólag Isten rendeléséből született álmokat láthatunk. Ez alapján a 12–14. században Gergely követői óva intettek az álmok kritika nélkül elfogadásától és értelmezésétől. Természetesen a gregorián hagyományban senki nem vonta kétségbe, hogy valóban léteznek Istentől eredő, jósló-igaz álmok, pusztán felhívták a figyelmet arra, hogy a való, jósló és a csalfa álmok között valamiféle egyensúlyi helyzet áll fenn, amelyet nem szabad figyelmen kívül hagyni, hiszen ez képes eltántorítani az álmodót a helyes, istenfélő úttól.

A gregorián hagyománnyal párhuzamosan azonban új elemként több szerzőnél felmerül annak a lehetősége, hogy az álom (hasonlóan más jóslatokhoz) természetét tekintve alapvetően hamis: bár mutathatja a jövőt (tehát lehet igaz, Istentől eredő), ám nagy a veszélye annak, hogy megcsalja az álmodót, és eltaszítja Istentől. Eme szerzőknél az álmoknak több típusa van, amelyeket az egyszerű, földi halandó nehezen tud megkülönböztetni egymástól, tehát az álomlátónak meglehetősen óvatosan kell eljárnia az álmok értelmezésekor, nem árt, ha segítséget kér valakitől, aki jártas az álommagyarázás tudományában.

A 13–14. században terjedő új szellemi irányzatoknak és áramlatoknak köszönhetően újra bekerülnek a köztudatba az ókori hagyományból ismert, az álom közvetítő és kettős természetéről értekező elméletek. Ennek a változásnak a legfőbb oka leginkább Arisztotelész vonatkozó műveinek latin nyelven, széles körben való elterjedése volt: a 14. század elején Guglielmo di Moerbeke átdolgozza és újra kiadja az első latin *De somno et vigiliá*t, illetve ezzel nagyjából egy időben megjelenik latinul Averroës *Parva naturalia* című művének kivonata is.

⁵ KRUGER, Steven F., *Authority in the Late Medieval Dream = Reading Dreams: The Interpretation of Dreams from Chaucer to Shakespeare*, Oxford, 2002, 55.

⁶ VÖ. FATTORI, M., *Sogni e temperamenti = Sogni nel medioevo* (a cura di GREGORY, T.), Roma, 1985, 87–109. és FIORAVANTI, G., *La „scientia somnialis” di Boezio di Dacia = Atti della Accademia delle Scienze di Torino, Classe di scienze morali, storiche e filologiche*, 101 (1966–1967), 329–350.

Két további munka, Razi *Liber ad Almansorem*⁷ és Avicenna *Canon medicinae*,⁸ amelyek az álmok szomatikus eredetét tárgyalják részletesen, szintén ekkoriban lesznek népszerűek.⁹ E latin szövegek egy csapásra közkedvelté váltak, így az arisztotelészi szövegek alapvető forrásai lettek az új álomelméleteknek, a késő középkori enciklopédisták számára pedig ezen kiadások egyenesen megkerülhetetlenek voltak.¹⁰

Mivel Arisztotelész munkáit a 13–14. századi elméletek vagy szó szerint, vagy tartalmi összefoglalásban, de kivétel nélkül felhasználják, érdemes röviden megvizsgálni, hogy mit is állít Arisztotelész a *De somno et vigiliá*ban az álmokról. Az egyértelműen megállapítható, hogy ez a szöveg felerősítette az álmok szomatikus-fiziológiai szemléletének és vizsgálatának igényét, illetve ennek köszönhetően erősödött meg az az irányzat, amely elvetette az álmok egyértelmű isteni eredetét. Arisztotelész azt írja: „Minden ember föltételezi (vagy legalábbis sokan), hogy az álmokképekben egyfajta jelzés van. [...] D]e ha Isten küldi az álmot, abszurdum, hogy nem a legkiválóbbaknak és legértelmesebbeknek küldi az álmot, hanem csak úgy találomra.”¹¹ Természetesen ő is deklarálja, hogy „néhány álm jel és ok lehet”, azonban szerinte a legtöbb álm véletlen egybeesésnek minősül.¹² A követői számára a legfontosabb és leghasznosabb okfejtést a következő caput tartalmazza, amely szerint a jósló álmok is a napi cselekedetek eredményeként születnek!¹³

[A]z sem oktan föltevés, hogy némely álombeli képzet egy neki megfelelő, sajátos tevékenységnek az oka. Amikor ugyanis szándékunkban áll cselekedni valamit, vagy éppen cselekszünk, vagy már meg is cselekedtünk valamit, olyankor gyakran élénk álmoképet látunk, és annak megfelelően cselekszünk. Ennek az az oka, hogy a nappali kiindulópont a mozgásnak utat tört. Így viszont szükségszerű, hogy az álombeli mozgások is gyakran kiindulópontjai lesznek a nappali cselekvéseknek azáltal, hogy ezeknek a gondolatát meg az éjszakai képzetek kezdeményezik.¹⁴

A konklúzió pedig az, hogy „[m]iután más állatok is álmodnak, általánosságban azt lehet mondani, hogy nem Isten küldi az álmot, és az nem is evégett létezik. Mindazonáltal daimóni jellegű, mert a természeti daimóni, nem pedig isteni. Az a tény, hogy közönséges emberek nagyon is képesek a jövőbe látni és jó álmodók, annak a jele, hogy nem Isten küldi az álmot, hanem akiknek a természete úgymond bávatag és melankholikus, azoknak sokféle látomásaik vannak.”¹⁵

Arisztotelész arra is figyelmet fordít, hogy megmagyarázza, miért nem csak tudós emberek kapnak jövendőmondó álmokat: „A testben is érzékelést okoznak alváskor azáltal, hogy a kicsiny belső mozgásokat alvás közben jobban érzékeljük, mint ébren. Maguk a mozgások képzeteket hoznak létre, melyekből az emberek előre látják az effélékkel kapcsolatban a jövendőt. [...] Így

⁷ RAZI, Ibn Zakariya, *Liber ad almansorem*, 915?.

⁸ AVICENNA, *Canon medicinae*, 1025.

⁹ KRUGER, Steven F., *Authority in the Late Medieval Dream = Reading Dreams: The Interpretation of Dreams from Chaucer to Shakespeare*, Oxford, 2002, 56.

¹⁰ KRUGER, Steven F., *Il sogno nel medioevo* (trad. D'INCERTI, Elena), Milano, 1996, 165.

¹¹ ARISZTOTELÉSZ, *Az álmok*, 462a = *Lélektudományi írások* (ford. STEIGER Kornél), Budapest, 2006.

¹² UO., 463a.

¹³ KRUGER, Steven F., *Il sogno nel medioevo* (trad. D'INCERTI, Elena), Milano, 1996, 148.

¹⁴ ARISZTOTELÉSZ, *Az álmok*, 463a = *Lélektudományi írások* (ford. STEIGER Kornél), Budapest, 2006.

¹⁵ UO., 463b.

azonban természetes, hogy köznapi emberek látnak a jövőbe, az ilyen emberek elméje ugyanis nem értelmesen szemlélődő, hanem mintegy elhagyott és teljesen üres, így ha megmozdítják, a mozgató fogja vezérelni.”¹⁶ Látható, hogy Arisztotelész alapvetően a jósló álmok természeti, fiziológiai magyarázatára helyezi a hangsúlyt, a jövőbe látó álmokat egyszerű testi folyamatokként mutatja be.

Nem szabad ugyanakkor megfeledkeznünk arról, hogy a középkori gondolkodás főáramába tartozó munkák nem ragadtatták el magukat annyira, mint Arisztotelész, aki érvelésében eljutott odáig, hogy az álom csak és kizárólag testi folyamatok által meghatározott jelenség. Az olyan tudósok, mint Albertus Magnus, vagy akár Raimundus Lullus és Giovanni Boccaccio szövegeikben mindig igyekeztek mind a testi, mind a természetfeletti álmok születésének lehetőségét alátámasztani: az álmok természetesen a testi folyamatokból erednek, ez azonban nem jelenti azt, hogy a testen kívüli létezőktől, akár angyaloktól, akár démonoktól, akár magától Istentől ne kaphatnánk álmokat.¹⁷

Arisztotelész diadalmenete kapcsán Alison M. Peden megjegyzi, hogy a megjelenő régi-új szövegek az egyéb, korábbi elméletekre irányuló érdeklődést is fellendítették, így például Macrobius is újra igen népszerű lett.¹⁸

Az álomelmélettel foglalkozó kutatók egy része úgy tartja, hogy a késő középkori álomelméletre kizárólag Arisztotelész és követői voltak hatással, míg mások Macrobius és társainak hatását emelik ki. Érdekes módon azok a filozófusok, akik kizárják az isteni tényezőt az álmot kiváltó okok közül, meghagyják, vagy kevésbé tagadják annak a lehetőségét, hogy valamiféle isteni, angyali vagy démoni üzenet megjelenhet az alvók vagy éppen a betegek számára. Ennek alapján a jelként értelmezett álomnak három fajtája van: azok, amelyek valóban jelek, azok, amik valamiféle testi folyamat folytán értelmezhetők jelekként, és azok, amelyek jósló mivolta csak pusztán véletlen.¹⁹

Az álmokat és a testnedvek elméletét összekötő munkák sorra jelentek meg a késő középkorban, a következőkben részletesen tárgyalt szerzőkön túl Michaelis Scotus,²⁰ Albertus Magnus,²¹ Vincent Beauvais,²² Boethius,²³ Arnaldus de Villanova,²⁴ Robert Holkot²⁵ és Geoffry Chaucer²⁶ is mélyrehatóan foglalkoztak az álmok illetén magyarázatával.

A 12. század közepén élt John of Salisbury, chartres-i püspök *Polycraticusa* (1159 k.) nagyra tartott és megbecsült mű volt a maga korában, mind filozófiai, mind történeti, mind orvosi diskurzusokban sokan és sokat hivatkoztak rá. Az álom kérdésének taglalására Salisbury a *Polycraticus* második könyvének 14–15. fejeletében kerít sort. Salisbury szerint az álom annak igen kitűnő példája, hogy Isten jelekkel adja teremtményei tudtára, hogy mit tartogat számukra a jövő:

¹⁶ ARISZTOTELÉSZ, *Az álmok*, 464b = *Lélekfilozófiai írások* (ford. STEIGER Kornél), Budapest, 2006.

¹⁷ KRUGER, Steven F., *Authority in the Late Medieval Dream = Reading Dreams: The Interpretation of Dreams from Chaucer to Shakespeare*, Oxford, 2002, 60.

¹⁸ PEDEN, A. M., *Macrobius and Mediaeval Dream Literature = Medium-Aevum* 1985 (54), 59–73.

¹⁹ KRUGER, Steven F., *Il sogno nel medioevo* (trad. D'INCERTI, Elena), Milano, 1996, 155.

²⁰ SCOTUS, Michaelis, *De secretis naturae*, Venezia, 1477.

²¹ MAGNUS, Albertus, *Summa de creaturis = Opera omnia vol. XXXV* (ed. BORGNET, A.), 1890–1899.

²² BEAUVAIS, Vincent, *Speculum naturae = Speculum maius*, hn.

²³ BOETHIUS, *De Somniis = Opera*, vol. VI. (ed. GREEN-PEDERSON, N. G.), Koppenhága, 1976.

²⁴ VILLANOVA, Arnaldus de, *Praxis medicinalis*, Lyon, 1586.

²⁵ HOLKOT, Robert, *In librum sapientiae regis Salomonis praelectiones*, lectio 103., Bazel, 1586.

²⁶ CHAUCER, Geoffry, *Az apáca meséje = Canterbury mesék* (ford. BENJÁMIN, László), Budapest, 1987.

Signa etenim interdum vera, interdum falsa sunt. Quis nescit somniorum varias esse significationes, quas et usus approbat, et majorum confirmat auctoritas? In eis utique quoniam sompnis est, animales virtutes, scilicet sensus, qui dicuntur corporis et sunt animae, quiescunt; sed naturales intenduntur.²⁷

Érdemes felfigyelni rá, hogy Salisbury „beismerése”, amely szerint valóban léteznek jelentéssel bíró álmok, illetve a csipetnyi hagyományos, pszichologizáló eszmefuttatás, amely zárja ezt a bekezdést, az álmok és azok értelmezésének egyszerű, egyértelmű metodológiai leírását ígéri, sejteti. A retorikai kérdés, „Quis nescit ...”, azt sugallja, hogy Salisbury tisztában van az igaz revelációk létezésével, maga a bekezdés pedig azt a benyomást kelti, mintha a szerzője megnyugtató módon tudná lezárni és megválaszolni az álmok születésének kérdését.²⁸

Ebből a kecsegtető ígéretből azonban semmi nem válik valóra. A caput hátralevő részében Salisbury nem tesz mást, mint tulajdonképpen újrairja Macrobius insomnium-somnium felosztását, arra irányítva a figyelmet, hogy az álmoknak ez a két fajtája különbözik ugyan, de elkülönítésük gyakran problémákba ütközik; ezen felül ad néhány gyakorlati alapelvet, amelyek mentén lehetőség nyílna az álmok értelmezésére Salisbury saját véleménye legközelebb a XVII. caputban kerül elő, ahol kísérletet tesz valamiféle racionális, elfogadható konklúzió levonására, amely azonban megdönteni látszik addigi érvelését:

Sed dum has conectorum traditiones exequimur, vereor ne merito non tam conectoriam exequi quae aut nulla, aut inanis ars est, quam dormire videamur. Quisquis enim somniorum sequitur vanitatem, parum in lege Dei vigilans est, et dum fidei facit dispendium, perniciosissime dormit. Veritas siquidem ab eo longe facta est, nec eam tam facile potest apprehendere, quam urionem expungere, vel puncto curare cartineam, quae caligantibus oculis in meridie palpat.²⁹

Az orvoslás történetének kiemelkedő figurája, Bartholomeus Anglicus ferences rendi szerzetes, aki közel száz évvel Salisbury után élt és alkotott, szintén foglalkozott az álmok születésével. *De proprietatibus rerum* (1240) című könyvében többször visszatér saját álomelméletének kifejtésére, legrészletesebben a 6. könyv 25–29. caputjaiban szerepel az álom és az ébrenlét, illetve az álmatlanság szerepe és jelentősége.³⁰ Amikor Anglicus az álmok születéséről ír, Arisztotelészt és Szent Ágostont idézi, így az álmok okainak felsorolásakor magától értetődő, hogy viszonylag nagy figyelmet szentel a test által meghatározott álmoknak: hosszan értekezik a temperamentumok és az álmok kapcsolatáról, az emberi test és a szokások álmokra gyakorolt hatásáról, illetve az álmok megtevesztő mivoltáról.³¹

²⁷ Quia Deus signis suam praemunire dignatur creaturam, SARESBERIENSIS, Johann, *Polycraticus*, liber II., cap. XIV. (www.archive.org, 2009. 09. 24.)

²⁸ RUSSELL, Stephen J., *The English Dream Vision: Anatomy of a Form*, Ohio, 1988, 71–72.

²⁹ SARESBERIENSIS, Johann, *Polycraticus*, Liber II, caput XVI. (www.archive.org, 2009. 09. 24.)

³⁰ ANGLICUS, Bartholomeus, *De proprietatibus rerum*, lib. VI, cap. 25–28., Nürnberg, 1492. (books.google.com, 2009. 09. 22.)

³¹ RUSSELL, Stephen J., *The English Dream Vision: Anatomy of a Form*, Ohio, 1988, 73.

Somniis itaque non est passim fides adhibenda, nec omnino simpliciter respuenda, cum aliquando certa habeatur de futuris divinitus per somnia coniectura. Somnia itaque in differentia causantur, aliquando ex complexione ut sanguineus somniat leta, melancolicus tristia, colericus ignea, fleumaticus plunias nives et aquatica et cetera huiusmodi, quae uniuscuiusque conveniunt complexionis sexui et etati, ut dicit Constantinus. Aliquando ex appetitu et affectione, ut famelicus somniat de cibo, ebrius sitiens de potu et de eius contrario, quanto autem talis plus somniat bibere vel vomedere, tandem expergefactus vehementius esurire se reperit vel sitire.³²

Ugyanakkor Anglicus nem jut el következetességben odáig, mint Arisztotelész: Ágostonhoz hasonlóan az eszmefuttatás végén ő maga is „visszakozik”, és fenntartja a lehetőségét annak, hogy Isten küldhet jósló álmokat, és tulajdonképpen ellentmondást nem tűrő módon nyilvánítja ki az álmok magától értetődő isteni eredetét.

A 13. század végén Raimundus Lullus, katalán filozófus, II. Jakab aragóniai uralkodó egykori tanítója sok szempontból újszerű álomelmélettel áll elő *Liber proverbiorum* (1296) című könyvében. Ő még arisztoteliánus elődeinél is nagyobb hangsúlyt fektet az álmot befolyásoló szomatikus tényezőkre, olyannyira, hogy nemcsak a hagyományos éhség, szomjúság, testnedvek és az álom közötti kapcsolatról ír részletesen, hanem kidolgoz egy saját elméletet is, amely szerint az onirikus tevékenység összekapcsolható az öt érzék valamelyikével.³³ Lullus a meglehetősen tágra értelmezett onirikus tevékenységet és az érzékelési folyamatot állítja párhuzamba, ám úgy, hogy az álmot nem pusztán az érzékek és az Aquinói Tamás-féle *potentia sensitiva* hatásának tekinti. Szerinte ugyanis az alacsonyabb szinten levő „vegetatív” rendszer a maga részéről ugyanúgy felel(het) az álmok születésért, mint a magasabb rendű képességek, a képzelet, illetve a *memoria*, az *intellektus* és a *voluntas*. Ezen a ponton Lullus elmélete visszhangozza Jean de la Rochelle *Summa de anima* című művében leírt és kifejtett elméletét.³⁴

Az álmok kapcsolatban állnak az összes emberi tulajdonsággal és képességgel, függetlenül attól, hogy testi vagy nem testi eredetűek, és hogy természeti vagy elvont dologról van-e szó. Steven Kruger szerint Raimundus Lullus értekezésének az álmok és az érzékek kapcsolatáról szóló fejezete a legkövetkezetesebb és a legmeggyőzőbb, hiszen az érvelés itt ellentmondásoktól mentes, Lullus logikusan vezeti le az emberi test és a természet álmokhoz fűződő viszonyát, amely alapvetően kiiktatja az isteni, természetfeletti tényezőt a diskurzusból.³⁵ Ennek ellenére értekezése végén három pontban ezt olvashatjuk:

18 Bonus Angelus aliquando facit homines somniare ad faciendum aliqua bona opera, ut illa procurent facere, quando vigilabunt.

³² ANGLICUS, Bartholomeus, *De proprietatibus rerum*, lib. VI, cap. 28., Nürnberg, 1492. (books.google.com, 2009. 09. 22.)

³³ LULLUS, Raimundus, *Liber proverbiorum* = Opera VI., Mainz, 1737., 384.

³⁴ DE LA ROCHELLE, Jean, *De l'âme*, (trad. VERNIER, Jean-Marie, Paris, 2001., 211–214. (chap. 100, *Du sommeil*). Jean de la Rochelle nem csak a *Summa de anima*-ban, hanem a *Tractatus de divisione multiplici potentiarum animae* több fejezetében is értekezik az álomról, például a pars secunda 3–8. caputjában, illetve 42. caputban, vö. DE LA ROCHELLE, Jean, *Tractatus de divisione multiplici potentiarum animae*, Paris, 1964.

³⁵ KRUGER, Steven F., *Il sogno nel medioevo*, (trad. D'INCERTI, Elena), Milano, 1996, 167.

19 Malus angelus facit homines somniare ad faciendum malum, ut illud faciant, quando vigilabunt.

20 DEUS in somniis revelat multas veritates hominibus, quia in dormiendo sint magis innocentes, qua min vigilando; & ideo bonus angelus melius potest participare cum hominibus in dormiendo, qua min vigilando, & illis revelare veritatem ex parte DEI.³⁶

John of Salisbury, Bartholomeus Anglicus és Raimundus Lullus példájából jól látszik, hogy még olyan szerzők is, akik egyértelműen elkötelezték magukat az arisztotelianus álomfelfogás mellett, fenntartják annak a lehetőségét, hogy Isten mindentől függetlenül küldhet jósló álmot az embereknek, amelyek erejében és jelentésében hiba lenne kételkedni.

A 14. században a méltán híres író és költő, Giovanni Boccaccio két művében, a *Genealogiae deorum gentilium* (1360) és a *De casibus illustrium virorum* (1355–1374) is foglalkozik hosszabban-rövidebben az álmok témájával. Boccaccio *Genelógiája* alapvetően mitologikus jellegű szöveg, amelynek alapvető forrásai a klasszikus költők, közülük a *De Somno* fejezetben³⁷ Ovidiust, Senecát és Vergiliust idézi Boccaccio. A költőkön kívül ugyanazokra a szövegekre hivatkozik, mint elődei, előszeretettel használja a különféle orvosi és arisztotelianus irodalmat is. Amikor azonban eljut az álmok osztályozásához, a Macrobius *Somnium Scipionis*ához írt kommentárjában ismertetett öt kategóriáját veszi át, amely a két alapkategóriaként az *insomnium*ot (nem jövendőelő álom) és a *somnium*ot (jövendőelő álom) határozza meg, ahol az utóbbinak három alosztálya van: a *visio* (allegorikus álmok), az *oraculum* (egy ember által tolmácsolat álom) és a *visum* (közvetítő nélküli álom).

Boccaccio a csoportok egymáshoz való viszonyát és sorrendjét nem veszi át. Műveiben először a *phantasma*, azaz a *visum* szerepel, ezt követi az *insomnium*, majd a *somnium*ról olvashatunk, ezt követően a *visió*t említi, végül pedig az *oraculum*ot. Boccaccio ezek mindegyikére klasszikus vagy bibliai példákat hoz. Megemlíti az álmok két kapuját is (a szarukapun át jönnek az igaz álmok, az elefántcsont kapun keresztül a hamis álmok), viszont az elefántcsont kapu kapcsán idézi a neoplatonista Porphyriust, aki szerint végső soron minden álom igaz: „Per hos versus vult Porphyrius somnia omnia vera esse.”³⁸

A szomatikus tevékenység álmokra gyakorolt hatásáról Boccaccio az álmok két fajtájánál értekezik. Először a *visum* kapcsán viszonylag hosszú, természeti tényezőkre alapozott magyarázatát adja a rémálmoknak (ephyltes), majd a *somnium* kategória tárgyalásakor beszámol arról, hogy a hajnal közeledtével nő az igaz, jósló álmok születésének valószínűsége, mivel az álmódó teste ekkor van a legnagyobb nyugalomban.

Boccaccio elmélete sokban hasonlít Salisbury már említett feltevéseire,³⁹ azonban a *De Casibus Illustrium Virorum* második könyvében a problémának kevésbé radikális „megoldását” adja. Boccaccio szerint az emberi lélekben lakozó isteni rész felszabadul a test szilárdsága alól alvás közben, így fordulhat elő, hogy akár valódi látomás, akár allegorikus jóslat is lehet az álomban.

³⁶ LULLUS, Raimundus, *Liber proverborum* = *Opera VI.*, Mainz, 1737., 386.

³⁷ BOCCACCIO, Giovanni, *Genealogiae deorum gentilium libri*, liber 1, cap. XXXI. (www.bibliotecaitaliana.it, 2009. 09. 23.)

³⁸ Uo.

³⁹ RUSSELL, Stephen J., *The English Dream Vision: Anatomy of a Form*, Ohio, 1988, 75.

Etenim maximus quiddam divinitatis occultam infixum mortalium animis est.
Eoque agente curis sol tibi ceu minus corporea depressi inde plure sopito corpore
aut visione certissima aut tenui sub velamine audimus vidimusque.⁴⁰

Ahogy a fentebb látott, a *Polycraticus*-ból származó első idézet, úgy ez is olyasféle, nem különösebben szkeptikus álmelfogást sugall, amely egyes álmokból lehetővé teszi a jövő megismerését. Úgy tűnik, a jóslásnak ez a módja csak nehezen és ritkán lehet félrevezető. Az ezt követő szövegrészben Boccaccio emlékezteti az olvasót azokra a történeti-irodalmi szereplőkre, akik életében meghatározó, fontos szerepet töltött be egy-egy jósló álom, mint például Simonides, Calpurina vagy a Fáraó és József. Amikor az álmok taglalása végén mégis eljut a konklúzióig, az eddigiekkel ellentétes, már-már meglepő következtetésre jut:

Nolim tamen ab hoc arbitretur quisquam etsi se de corpus sompno detineatur immobile animam semper sua divinitate frui. Quum diuni muneris illud sit quando contingit. Variis quippe et plurimus agentibus causis per ambages frequenter deducitur. Et ideo si quandoque visis fides integra adhibenda sit: nam tamen eisdem semper credendum est. Sicut in ceteris inter spernandum credendumque discretionem previa discernendum est. Ut non negligamus quod ad salutem ostenditur: et converso innocuis non turbemur.⁴¹

A *De Casibus Illustrium Virorum*-ból származó idézetek alapján úgy tűnhet, Boccaccio nem igazán részesítette előnyben a szomatikus álmelfogást, csupán marginálisan említi, a szöveg nagyobb része az isteni eredetű, jósló álmokkal foglalkozik, csak ezekre hoz példát, ezekre építi a magyarázatait.

Az álomelméletek új, szomatikus leírásának igen fontos hozadéka, hogy lehetőséget teremt a különféle (testen belüli és kívüli, égi és földi, anyagi, démoni és emberi) álmok együttes vizsgálatára a közös, általános, pszichoszomatikus elveken nyugvó feldolgozási folyamatban. Az álmok késő középkori, szomatikus alapokon nyugvó egységesítése fontos lehet a késő középkori álomelméletek olvasásakor. A szomatikus értelmezés lehetősége segíthet elmozdulni az egyszerű, allegorizáló-spirituális álommagyarázatoktól egy átfogóbb értelmezés irányába.⁴² Nem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy az álmodónak – természetesen – van teste, amely meghatározó szerepet tölt be a látott álom tartalma és formája szempontjából, és maga az álom folyamata is sokkal produktívabban írható le, ha nem pusztán valamiféle spirituális felemelkedés útjának-módjának tekintjük, hanem sokkal inkább bizonyos fiziológiai és pszichoszomatikus folyamatok hatásának és lenyomatának.

Az álomleírások kapcsán egyre inkább felmerülő és előtérbe kerülő tudományos igény az élet egyéb területén is megjelenik. A középkorban az újlatin nyelvek a latin *somnium* szóból eredő kifejezést használták az álomra (olasz *sogno*, francia *songe*). Jól példázzák a középkori francia felfogást azok a szójátékok, amelyek a *songe-mensonge*⁴³ szavakra épülnek, kiemelve az álmok

⁴⁰ BOCCACCIO, Giovanni, *De Casibus Illustrium Virorum*, Facs., Paris, 1962., 66.

⁴¹ Uo.

⁴² KRUGER, Steven F., *Authority in the Late Medieval Dream = Reading Dreams: The Interpretation of Dreams from Chaucer to Shakespeare*, Oxford, 2002, 62.

⁴³ Álom és hazugság

gyakran félrevezető mivoltát. A német *Traum* és az angol *dream* kifejezésekben felfedezhető az ősi szótó: *draugr*, amelynek jelentése: 'valaki, aki holtából visszatér, hogy az élőkre vadásszon'.⁴⁴ Ez az etimológia álmom és halál, álmom és túlvilág kapcsolatára helyezi a hangsúlyt. Az európai nyelvek közül a franciában az 17. század közepén új szó jelent meg az álmomra, mégpedig a *rêve*.⁴⁵ Míg a *songe* ettől kezdve az álmom irodalmias megnevezésére szolgál, a mindennapi életben és a tudományos szóhasználatban a *rêve* veszi át a helyét. Ez a váltás időben nagyjából egybeesik Descartes *Traité de l'Homme*-jának megjelenésével, amelyben először szerepel az álmom pusztán testi, fiziológiai leírása, amely az álmomlás folyamatát egyszerűen az agy és az idegrendszer működésére redukálja.

A descartes-i magyarázat nem értelmezhető önmagában, izoláltan. A korsorozatos felfedezései, például az optika fejlődése szoros kapcsolatban állnak az álmom megváltozott leírásával. Kepler azon felfedezése, hogy a látás a fény retinán történő visszaverődésének köszönhető, romba döntötte az érzékelés extramissziós hagyományát, nevezetesen azt az elképzelést, hogy a szem aktív módon vezérli a látás folyamatát, amennyiben egyfajta látósugarat bocsát ki, amely tűzből (Empedoklész), fényből (Platón), atomokból (Démokritosz) vagy pneumából (Galénosz) áll.⁴⁶ Az ilyen és ehhez hasonló jelenségek összessége együtt vezetett végül az (álmom)elméletek szomatizálódásától az új, fiziológiai, tudományos és individualista paradigmához. Paradox módon a *rêve* kifejezés, amely újdonságával ezt a változást hivatott kifejezni, jelentésében kapcsolódik azokhoz a hagyományos magyarázatokhoz, amelyekről éppen eltávolodni akart.⁴⁷

Somatizing of Dream Theory in the Late Middle Ages

In the history of oneirocriticism the ancient theoreticians (Macrobius, Calcidius, Philon) emphasized the importance of the predictive, god-sent dreams (visions), so the transcendental origin of dreams was not a question. The ideas of Aristotle spread and transpired in the Middle Ages along Europe, and this led to the recognition that the somatic and psychological origins of the oniric activity are could be more important than the divine factor. The former balance between the secular and the transcendental modulus in the dream theory shifted towards the secular element in the 13th–14th centuries, and this approach remained typical till the end of the Early Modern period. In my paper I would like to outline the process of this new theory so called somatizing of dream interpretation through the texts of Aristotle, John of Salisbury, Bartholomeus Anglicus, Ramon Lull and Giovanni Boccaccio.

⁴⁴ SHULMAN, David – STROMMER, Guy G., *Dream Cultures: Explorations in the comparative history of dreaming*, New York, 1999, 281.

⁴⁵ A *desver*, **esver* szótóbból eredeztethető, jelentése 'vándorol', később kapcsolódik hozzá a 'félrebeszél' jelentéstartalom. A *rêve* jelentése ('elveszti az érzékeit') tulajdonképpen szorosan kapcsolódik a magyar *rêvület* és az angol *rave* szavakhoz (CLÉDAT, Léon, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Párizs, 1904).

⁴⁶ KULCSÁR SZABÓ Etnő, *A Nyugat kultúrafogalma és kulturális orientációja = Alford, 2009/2., 44–55.*

⁴⁷ SHULMAN, David – STROMMER, Guy G., *Dream Cultures: Explorations in the comparative history of dreaming*, New York, 1999, 281.

XX. század

Genealogia deorum gentilium Filippio di Giuliano Margaret de Navarre Pampinea Numenius Aeneas Wittelsbach Lajos Pier Paolo Pasolini Gismunda Jacopo del Sellaio Griselda Nastagio degli Onesti Hypermetra Fulgentius Galeotto Paolo Francesca Horatius Nino Borsellino Solyompecsenye Beltrando del Poggetto Pucci **Boccaccio** Carmina Burana Pygmalion Pietro della Corvara Historia elegantissima Matteo Bandello Camilla Bentivoglia e Gonzaga William Hogarth Machiavelli De Pictura Guido degli Anastagi Francesco Petrarca Castiglione Filippo Lippi Decameron Cicero Familiares Seniles Medici Liber sine nomine Bini Arisztotelész Raimundus Lullus Syceus Albertus Magnus Elena Giovanni Boccaccio John of Salisbury Bartholomeus Anglicus Leon Battista Alberti Niklas von Wyle Avicenna Boethius Geoffrey Chaucer Quintus Gabriele Baldassari Borticelli **Középkor, reneszánsz, barokk** Dante Alighieri Guiglielmo Rossiglione Joham Zainer De mulieribus claris Aretino De plurimis claris selectisque mulieribus Giacomo Filippo Foresti Johannes Ravisius Lucretia Giovanni Sabadino degli Arienti Gynevera de le clare donne Griselda Petrarca Jean d'Albret De insigni oboedentia et fide uxoria Isotta Nogarola Aragóniai Beatrix Vitorio Zaccaria Gualtieri Niccolò Acciaiuoli Articus Habsburg Szép Frigyes Virginia Brown Enea Silvio Piccolomini Violante Erasmus Rómer Flóris Titus Livius Supplementum chronicarum **XX. század** Lorenzo il Magnifico Filoménia Bertrand du Pouget Isabella D'Este Penthesilea Bartolomeo di Giovanni Jacopo del Sellaio Francis William Bain Heptameron Der somno et vigilia Pollaiuolo Todorov Babilon Giorgio Vasari Pancatantra

Lőrincz Zsuzsanna

Tíz deka *Dekameron*

A *Dekameron*, amióta csak ismerik és beszélnek róla, újra életre kel és emlékezteti az embert legkedveltebb tevékenységére, a történetmesélésre, amely közelebb vezet minket önmagunk és a bennünket körülvevő világ megismeréséhez. Boccaccio történetei nemcsak az olasz nép életéről mesélnek, hanem olyan kapcsolatokról szólnak, amelyek örökérvényűek az emberi világban.

A *Dekameron* alcíme, a *Galeotto herceg, az Isteni színjátékot* juttathatja eszünkbe, hiszen a Pokol 5. énekében Paolo és Francesca Galeotto könyvét olvassák, amelyben Lancelot és Ginevra titkos szerelméről ír, és a két fiatal az ő történetükben ismer magára. Így lesz kerítőjük Galeotto, a könyv, amelyet szerelmeseknek kell olvasni.

„Ajkon csókolt, remegve izgalomtul.
Így Galeottónk lett a könyv és írója.
Aznap többet nem olvasánk azontúl.”¹

Galeotto herceg említése az emberi viszonyok közül a férfi-nő kapcsolatra hívja fel a figyelmet, amelyet a legfontosabbnak tart a földön, és így kijelöli legjelentősebb témájának a szerelmet.²

Boccaccio műve az ember emberi mivoltát helyezi a középpontba, nem az istenit, bemutatja, milyen természeténél fogva, és elfogadja, sőt szimpátiával kezeli a földi örömöket, és művével bővíti a világról alkotott képzeink körét és emberismeretünket. (Például a pestis leírás, az apácák titkos vágyai, a férfiek felszarvazása, talpraesett válaszok.)

Emellett a nép számára már ismert helyzeteket, jellemeket, történetpaneleket mutat be úgy, ahogy csak ő tudja elbeszélni, az ő szóhasználatával, elbeszélő technikájával, és ahogy azt a korszak kultúrája diktálta.

A szerző, amint a bevezetőben kifejti, főleg a hölgyeket kívánja tanítani és szórakoztatni elbeszéléseivel, őket jelöli meg ideális olvasóknak, ezzel nem zárva ki, hogy férfiak is olvashatják, csak külön tiszteletben részesíti e szándékával a nőket.

„Az a szándékom, hogy szerelmes hölgyeknek segítségül és menedékül (mivelhogy a többieknél megteszi a tű, az orsó és a motolla), elmondok száz novellát vagy mesét, vagy példázatot, mindegy, hogy minek nevezzük, melyeket hét hölgyből

¹ DANTE, Alighieri, *Isteni színjáték*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1974, 25.

² PUSKÁS István, *Világkonstrukció a Dekameronban*, Italianistica Debreceniensis II. 1995, 49.

és három ifjúból összeverődött tisztes társaság mesélt el a múlt halálos járvány szörnyű idején.”³

Célja novelláival, amelyet már Horatius *Ars poeticájában* is megfogalmaz:

„Tetszést nyert, aki jól egyesíti a széppel a hasznost:
Élvezetet szerez, és ugyanakkor oktat is egyben.”⁴

Az alapvető különbség, az *Isteni színjáték* és a *Dekameron* között, hogy Danténál a *docere*, a tanítás elve dominál a *delectare* mellett, ezzel szemben Boccacciónál a *delectare*, a szórakoztatás elve a hangsúlyosabb. Horatius nyomán halad Boccaccio is.

„[E]me novellákból a fent mondott hölgyek, kik ezeket majd olvassák, a bennök elmondott mulatságos esetek révén egyfelől gyönyörűséget, másfelől hasznos okulást meríthetnek; mivelhogy megismerhetik, mit kell kerülniök s egyúttal, hogy mit kell követniük.”⁵

A nő fontos szerepét emeli ki. Csak a nővel együtt lehet megteremti a földi paradicsomot, hisz a nő gondolatai, érzései sokban befolyásolni tudják a férfit, ezért nevelni kívánja őket, kiemelni értékeiket és megmutatni, milyen utat ne válasszanak. Dante és Petrarca szerelmi költészete nyomán az első prózai mű, amely erre is épül. Utószavában is a hölgyekhez szól Boccaccio, először bebizonyítván, hogy még most is rájuk gondol és nekik szánta szavait:

„Nemes hölgyeim, kinek mulattatásokra ily nagy fáradságot vettem magamra, azt hiszem, Isten kegyelme segedelmével s vélekedésem szerint jámbor imádságaitokért, nem pedig magam érdeméért, hűségesen végben vittem azt, mit emez művemnek kezdetén ígertem.”⁶

Meséi a hölgyek mellett felnőtteknek szólnak, akik már érettek, tapasztaltak nem viszi őket rossz útra egy novella sem. Hívhatnák a *Dekameront* a felnőttek meséskönyvének is.

A *Dekameron* történeteit hét fiatal lány és három ifjú által mondatja el Boccaccio, akinek a rendező szerep jut, így ő látja át az egészet, de a tíz elbeszélő nem vesz tudomást Boccaccióról. A hét és a három mesei szám: hétfejű sárkány, hétszínvilág, három kívánság, a királynak három fia volt. Természetesen a hétnek és a háromnak vallási jelentése is van, mint a hét fő bűn vagy a Szentháromság. Érdekes megjegyezni, hogy a számmisztikában a hét a női, az isteni értelem száma, a három pedig a férfi, a lélek száma. Emiatt lesz a nemeknek, a mű elbeszélőinek ilyen arányú felosztása. Nem is beszélve a tízről, az isteni tökéletesség számáról, amelyet férfi és nő kapcsolatából kaphatunk meg.

A *Sólyompescenye* című színdarab nézése közben eljátszottam a gondolattal, hogy miközben

³ BOCCACCIO, Giovanni, *Dekameron*, Előljáró beszéd, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1963.

⁴ HORATIUS FLACCUS, Quintus, *Horatius összes lírai költeményei és az Ars Poetica*, ford. ERDŐDY János, Bibliotheca kiadó, Budapest, 1946, 177.

⁵ BOCCACCIO, Giovanni, *Dekameron*, Előljáró beszéd, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1963.

⁶ BOCCACCIO, Giovanni, *I.m.*, 355.

elbeszélte valaki a történetet, vajon a többiek csak végig ültek és hallgatták, vagy közben megpróbálták előadni, eljátszani, amit hallanak. Boccaccio idejében az elbeszélésnek volt nagy szerepe és ennek köszönhetően a fantáziája gazdagabb volt a kor emberének, maga képzelte el a művet. Akkoriban a prédikációk részeként exemplumokat, példázatokot mondtak el, amelyek legfontosabb törvénye a *brevitas*, a rövidség volt. Az exemplum tanító célzatú történet, célja a morális tanítás átadása, a gyönyörködtetés nem tartozik szándékai közé.

A *Dekameron* felülírja a *brevitas* törvényét, mert részletező leírásokat alkalmaz novelláiban, amelyek segítik a történet előadásmódját, de nem a dráma jellemzői, nem onnan veszi át. Ami bizonyos, hogy a könyvben jelen van a közönség, hallgatóság, a tíz narrátor személyében. Az illúzió megteremtéséhez és elosztatásához a közönség irányítására van szükség. Másképpen a műbéli elképzelt világ nem nyer súlyt és mélységet, de közben fikció volta sem marad világos. A közönség meglelte támasztja alá a színjátszás és a *Dekameron* közti kapcsolatot.

Ezzel felvethető az a kérdés, amellyel tanulmányom foglalkozni kíván: meg kell-e szólaltatni egy művet, hogy életre keljen és közelebb juthasson az emberekhez? Vajon egy irodalmi mű, jelen esetben a *Dekameron*, csak olvasásra alkalmas mű, vagy valamely lehetséges olvasatának előadására, megjelenítésre is?

Nino Borsellino a *Dekameront* színpadi műként elemzi, és a benne fellelhető színpadias elemeket is vizsgálja. Szerinte a szöveg sokszor komikus, gyakran felbukkannak benne az úgynevezett battuták (szellemes kifejezések), amelyek majd nélkülözhetetlen elemei lesznek a commedia dell'artének. A komédia és a színjátszás történetében újra és újra felbukkannak a *Dekameron* témái, motívumai. A dramatizáltság lesz novelláinak egyik fontos újdonsága.

A színjátékjelleg elsősorban a dialógusokban mutatkozik meg, de mellettük a leírások is segítségünkre lehetnek színpadon való megjelenítésekor. Nem beszélve arról, hogy a novellái kiáltanak a színpad után, számos története eljátszható. A szövege az írott formához kötődik, de a mai világ az irodalmi művet vizuálisan is be akarja fogadni. Ha egy művet színpadra visznek, vagy megfilmesítenek, új közeget kap a mű, amelynek hatására fantáziáját nem tudja a néző teljes mértékben működtetni, mert a feldolgozás, annak lehetséges olvasatát, értelmezését kívánja a közönségnek bemutatni.

Tanulmányomban azt vizsgálom, hogy a *Dekameron* mennyire alkalmas színpadi műnek. Hogyan sikerül átadni mondanivalóját, jellegét e médium segítségével. A színdarab esetében művészeti kultúrtechnikai médiumot használ az alkotó egy irodalmi alkotás megjelenítésére. Vizsgálatom tárgyául a debreceni Csokonai Színházban 2006-ban bemutatott *Sólyompecsenye* című művet választottam.

A *Sólyompecsenye* Boccaccio *Dekameron* című műve alapján

A Beregszászi Illés Gyula Magyar Nemzeti Színház társulata előadásában volt látható a mű. Az előadáshoz szövegkönyv nem készült, de sikerült hozzájutnom egy 1996-os, Duna Tv által készített felvételhez, amely az elemzés során segítségemre volt.

A műsorfüzetben a következő ajánlást olvashatjuk a darabról:

„A *Sólyompecsenye* Giovanni Boccaccio *Dekameronjának* tíz történetét fogja egybe, gátlástalan, prűderiamentes nyíltsággal, mégsem ízléstelenül. Vidnyánszky Attila rendezése összefogja a kor kettőségét, a mély vallásosságot és az életigenlést, a hódolást a pillanat örömeinek. Az invenciózus színészmozgatás, a mindig helyén lévő számtalan apró ötlet és remekmű és a remekül megválasztott zenei betétek

– Orff: Carmina Burana – ritka harmóniát alkotnak. Jelena Bogatirjova jelmezeit pedig egyszerűség és variálhatóságon alapuló sokoldalúság jellemzi.”

Az előadás megnézése után hasonlókat állíthatok. Az ajánlások reneszánsz tradícióját folytatva, a 20. század egyik legjelentősebb írója, Juhász Ferenc ír ajánlót a darabhoz, aki frappánsan kiemelte a színdarab fő jellemzőit és pozitívumait:

- tíz történet
- kor kettőségének összefogása
- színészmozgatás
- zenei betétek
- jelmez variálhatósága

A rendező alapvető szándéka az volt, hogy hűen visszaadja a novelláskönyv egyik alapvető tulajdonságát, elvét: a vallásosságot és az életigenlést Boccacciohoz hasonlóan.

Fontos kiemelni, hogy pontosan tíz történetet vitt színre a *Dekameron* száz novellájából, mellyel a mű teljességét kívánja megőrizni e megteremtett „mini *Dekameron* világban”. Kérdés, mennyire hű, kicsinyített mása ez Boccaccio főművének. A színpad nem nyújt lehetőséget mind a száz novella megjelenítésére, de az ember figyelme sem tudna befogadni egy előadás alkalmával száz történetet, ezért van szükség a kiválasztásra, amelynek nagy súlya lehet a *Dekameron* mint irodalmi szöveg értelmezésére vonatkozóan. Az fontos kérdés, melyik tíz novellát kerül kiválasztásra, mert akinek nem tetszett a darab, valószínű sosem fogja kezébe venni az írott, eredeti változatát és nem marad szimpatikus képe a műről.

Boccaccio mulattatni és nevelni kívánt könyvével, így hát a színpadi rendező ennek tudatában eldöntheti, hogy mennyire tartja ezt szem előtt. A *Dekameron* nemcsak a száz novellát foglalja magában, hanem azok elbeszélőinek történetét is. Az irodalmi mű hiteles feldolgozása úgy válhat teljessé, ha nemcsak a novellák megjelenítésére koncentrál a rendező, hanem jelzi azok kerettörténetét is. Ez jelen esetben így is történt. Pontosan a színpad ad lehetőséget arra, hogy a narrátorok egyszerre játszhatják és beszélhetik el a kiválasztott novellákat. Itt megvalósul az a gondolat, amelyet a bevezetésben felvettem, hogy vajon a könyv elbeszélői el is játszották a történeteiket, vagy csak hallgatták egymást.

A színdarab rendhagyóan indít, mert nem novellával, nem is a pestis leírásával kezd, hanem a negyedik napot bevezető szöveggel, amelyet Boccaccio maga mond el a könyvben, nem hívja segítségül narrátorait. A negyedik nap eme momentuma azért jelentős, mert ennek a napnak a témája, hogy olyan emberekről meséljenek, akiknek szerelme szerencsétlenül végződött. Már az előljáró beszédben olvashattunk arról, hogy Boccaccionak szerelmi bánata volt, amelyből barátai tanácsai és vigasztalásai mentették ki. Ő is vigasztalni kíván könyvével, ezt a választását kell megvédenie. Nem véletlen, hogy e téma kapcsán ő is megszólal, és pontosan ezen a napon.

A könyvben e novellát bírálói számára meséli el Filippo Balducciról és fiáról, amelyben apja és fia a világtól elzárva, Istennek szentelve élik életüket. Egy napon Firenzébe kell mennie az apának, hogy beszerezze a számukra szükséges dolgokat. A fiú is menni szeretne, hiszen már elérte a kellő kort, hogy elkísérhesse apját és segítségére lehessen. Az apa beleegyezik és útra kelnek. A fiú számára minden ismeretlen, így minden nevét tudni szeretné. Lakodalomból érkező lányokat látván megkérdezi apját, hogy kik ők. Az apja gonosz dolgoknak tartja őket, de a fiú akkor is tudni akarja a nevüket. Az apa azt feleli, hogy libák. Szeretné, ha hazavinnének egyet, majd ő megtömi.

„És abban a pillanatban megismerte, hogy hatalmasabb a természetnek ereje, mint ő minden igyekezete.”⁷

Ez tekinthető a színdarab első előadott novellájának. A nőkről és a természet erejéről szóló történettel kezd a színdarab, így megvalósítja az előjáró beszédben megfogalmazott szándékot. A novella érdekessége, hogy nem tartozik a száz elbeszélés közé. Ebben az elrendezésében a novella apológiájának, védőbeszédének tekinthető. A védett világból a valós világba lépés története, a mediterrán és keleti kultúra alaptörténetének számít. A rendező zseniális imitációs technikája mutatkozik meg már a bevezetésben, amely szerint a tudás továbbörökítése a cél oly módon, hogy hozzá is tesz valami újat. Ma már számunkra ez új technika, de ő rekonstruálni tudja a *Dekameron*ban lévő technikát, és így funkciójuk azonos lesz. Egyben megmutatja, milyen részletesen ismeri a novelláskönyvet, hogy felfedezi e különleges részét a könyvnek és főhangsúlyos szerepet ad neki. De a *Dekameron*hoz hasonlóan ez a történet sem lesz a narrátorok által elmesélt száz novella része, hanem itt is egyedi, speciális helyzetben található, megnyitja előttünk a *Dekameron* világát.

Szórakoztatással, víg történettel vezeti be az előadást, így ráhangol a következőkre. Boccaccio szavait is hallhatjuk, ahogy a fiú a története végén a frissen megismert libákról, nőkről beszél, de a könyvben a szerző a negyedik nap novellái előtt e történet után mondja zárásképp.

„Ócsárlóim közül némelyek azt mondják, hogy helytelenül cselekszem, ifjú hölgyeim, mikor minden örömmel abban fáradozom, hogy tetszésteket megnyerjem, és hogy túlságos nagy kedvetem lelem bennetek. Eme dolgokat én teljes őszinteséggel megvallom, vagyis, hogy tetszetek nekem, és hogy igyekszem megnyerni kedveteket; és kérdem én tőlök, mit csodálkoznak ezen, hiszen nem is szólván arról, hogy ismerik a szerelmes csókokat, a kéjes öleléseket és a gyönyörűséges összeolvadásokat, melyekben töletek, édes-drága nők, részesülnek, vegyék csupán azt figyelembe, hogy ti feltártatók és szüntelenül feltárjátok előttünk dicséretes erkölcségeit, csábító szépségtetek, elragadó kedvességeit és ezenfelül női tisztaságtokat.”⁸

A színdarab is kijelölte a számára előjáró beszédnek tekinthető részt, amelyet a pestis leírása követ. Itt lép be a remekül megválasztott zenei betét, a *Carmina Burana*. A szereplők a pestist nem eljátsszák, hanem haláltánc kíséretében szavakkal leírják. Ebben a jelenetben fontos szerepe van a zenének, mert próbál közelebb vinni a pestishez, megérteni, milyen sokkot jelentett az akkor élő embereknek. Aztán hirtelen a zene elhallgat, és egy vallásos légkörébe, a templomba kerülünk, ahol négy hölgy beszélget. Már itt felfigyelhetünk az elbeszélők más felosztására. A felvételen, amely segítségemre volt, csak két nő szerepelt a darabban. A másik két nőt a novellák szereplői közül emelte ki: Ghismondát és Monna Giovannát, akik novellái meg is elevenednek az előadásban.

Erika Fisher-Lichte *A dráma története* című könyvében, az átmenet rítusainak három részéből, az első valósul meg itt.

⁷ BOCCACCIO, Giovanni, *I.m.*, 294.

⁸ BOCCACCIO, Giovanni, *I.m.*, 295.

„Az elválasztás fázisában a transzformálandó személy(ek) elszigetelődnek mindennapi életüktől, és elidegenednek az őket körülvevő társadalmi miliőtől.”⁹

A *Dekameron* elbeszélői is így tesznek. A művelt fiatal hölgyek elhatározzák, hogy elhagyják a várost és elindulnak egy alacsony dombon fekvő vidéki birtokra, de magukban nem mehetnek, férfiakra van szükségük.

„Állhatatlanok vagyunk, makacsok, gyanakvók, kishitűek és aggodalmaskodók: eme tulajdonságaink miatt fölöttébb kételkedem, hogy ha nem veszünk magunk fölé más, mégpedig férfiú vezetőt, ez a társaság nagyon is hamarosan felbomlik... Csakugyan a férfiak a nők vezérei.”¹⁰

A férfiak ötven vannak: Pamfilo, Filostrato, Dioneo, eddig stimmel, de kit takarhat a másik két név: Calfucci, Leocado? A Leocado valószínűleg magyarul viccesnek hangzó név lehet, amellyel nevetettni kívánt a rendező. Calfucci neve Dante *Isteni színjáték*ában is szerepel a Paradicsom XVI. énekében:

„Virult a törzs már, melyből a Calfucci vére eredt.”¹¹

De Machiavelli *Mandragola* című drámájának egyik szereplőjét is Calfuccinak hívják. A commedia eruditával (Terentius hatását tükröző itáliai reneszánsz vígjáték, a cselvígjáték és a jellemvígjáték ötvözete) teremt kapcsolatot ezen a ponton.

A bemutatott novellákban Calfucci, és Leocado nevezetű szereplők nem fordulnak elő. A rendező nem tartja fontosnak megőrizni a narrátorok számát és arányát, mert a kiválasztott történetek megjelenítése szempontjából tekinti a szereplőket, nem az irodalmi műhez akar hű maradni. Ez érthető is, hiszen a színpadon a játék a lényeg, ahhoz ennyi emberre volt szükség. A novellák színpadra alkalmazása szempontjából férfi szereplőkre épülő történeteket választ, pl. szerzetesek rendháza, Calandrino és barátai

Az előadás üzenetének megragadásához, érdemes figyelembe vennünk Vidnyánszky Attila, a rendező nyilatkozatát a színdarabról:

„A darab szereplői számára menekülés ez a pestisből, a realitás szörnyűségeiből. Számunkra is, akik az előadást csinálják. Menekülés egy másik világba, ahol hitünk szerint megőrizhetjük magunkat tisztának, hisz ez az egyetlen lehetőség a túlélésre.”¹²

Szerintem nem csak a *Dekameron* értelmezését adja meg, hanem a színjátszás ars poeticáját is olvashatjuk. A színész akkor felettébb boldog, ha előadhat. Előadások során más, kitalált világban járhat, melyek rendjében jobban érzi magát, mint a valós világban. Úgy is értelmezhetjük, hogy a színész darabból darabba vándorol, mely jelentést a színjáték kellékei is alátámasztják, például a három platóskocsi, amelyek hol halottas ágyként, hol pódiumként szolgálnak. Az egész felszerelés

⁹ FISHER-LICHTE, Erika *A dráma története*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001, 12.

¹⁰ FISHER-LICHTE, Erika, *I.m.*, 25.

¹¹ DANTE, Alighieri, *Isteni színjáték*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1974, 329.

¹² A rendező nyilatkozata, amely a darabról kiadott műsorfüzetben jelent meg.

egy echós szekeres vándortársulat szükségmegoldásait jelképezi, amely a novellákhoz hasonló rövid csattanós történeteket adhatta elő. Emellett kijelöli az ideális közönséget, aki ezeket a motívumokat fogja keresni a darabban.

Erika Fisher-Lichte az átmenet második rítusáról a következőket írja.

„A küszöb – vagy transzformációfázisban a transzformálandó személy(ek) egy minden lehetséges tartomány „közé” eső állapotba kerülnek, amely teljesen új, részben megrázó tapasztalatok megszerzését teszi lehetővé a számunkra.”¹³

A nézők a színházban, és az elbeszélők a könyvben és az előadásban is egy ilyen állapotba kerülnek a *Dekameron* történeteinek mesélése közben. Lássuk, mely történeteket vonultatja fel ez a színdarab!

A második történet a negyedik nap második novellája, megfűszerezve egy dramaturgiai fogással, amely szerint Cipolla testvér történetével kibővíti ezt az elbeszélést, aki e novellában visszaél az emberek tudatlanságával. Cipolla testvér beszél a hívekhez, hogy adakozzanak Szent Antal szegényeinek, mert aztán megmutatja nekik Gábiel arkangyal szárnyatollát. Innen kezdődik a harmadik történet, a negyedik nap második novellája, amelyet nem adnak elő végig. Ennek is csak részletét választják ki, amelyben a papot Alberto testvérnek hívják a könyvben, de ezt a nevet nem említik a színdarabban. Alberto testvér Gábiel arkangyalnak adva ki magát éjjel meglátogatja Madonna Lisettát, ki szépségére nagyon büszke, és aki el is hiszi, hogy valóban Gábiel fogja őt magáévá tenni éjjel, a pap képében, mert szépsége oly nagyon megtetszett neki. A darabban véget is ér a történet azzal, hogy megesett az „angyali együttlét”.

A novella története továbbfolytatódik, hisz eme tettéért lakolnia kell az atyának, amely meg is történik. Egy atyafi, kinek házába bemenekül, hogy le ne bukjon, jól megszégyeníti, és mindenki előtt leleplezi őt. A színpadra túl hosszú történet lett volna így egészében. De ezzel, hogy lerövidítette, más értelmezést adott a jelenetnek. Csak az asszony együgyűségét mutatja be, de a papnak kijáró lebuktatásról nem szól. (Színpadon pont ennyit lehetett bemutatni a cselekményből, mert a folytatás nagyobb teret kívánt volna meg. Ennek bemutatására inkább film lenne alkalmas). Ezzel a novellával megindul a néző folyamatos szórakoztatása. A befogadó ráérez a mű humorára és a továbbiakban is hasonlókra kíváncsi. Ezt a rendező nagyon jól tudja, és a következő története is mulatságos marad. Fent kell tartania az érdeklődést, a jó hangulatot.

A negyedik történet a kilencedik nap harmadik novelláját mutatja be. Calandrino barátai elhitegetik vele, hogy terhes, hogy kicsalhassák tőle pénzét. Ismét egy együgyű emberről, ez esetben férfiről lesz szó. Ez az az elbeszélés, amely zseniálisan színre vihető.

Helyzet – és jellemkomikumok egyszerre találhatók meg benne. A novellához teljesen hű a jelenet, mind szövegében, mind cselekményében. A történetek általában narrációval fejeződnek be, mint ebben az esetben is.

„Calandrino boldogan felkelt, elment dolgaira, sahol csak valakivel szóba elegedett, égis magasztalta Simone mestert, ki őt oly gyorsan meggyógyította, midőn három nap alatt minden fájdalom nélkül megszabadította terhességétől.”¹⁴

¹³ FISHER-LICHTE, Erika, *A dráma története*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001, 12.

¹⁴ BOCCACCIO, Giovanni, *Dekameron*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1963, 224.

Komorabb témára vált a színdarab, de előtte még egyszer haláltáncot járnak a pestissel.

Az ötödik történet egy tragikusan végződő szerelem története, amellyel ismét a negyedik nap elbeszéléseihez tér vissza: a nap első novellájához. Ezt a jelenetet végig komor, érzelmes zene kíséri és a színpad sötét fényben úszik. Tragikus, fájdalmas történet követi a vidámakat. A szomorúság, szerelmi bánat is az emberhez tartozik. A tragédia képes a legtöbb érzelmet kiváltására, részvétre, mélyen tud hatni a közönségre. Elérkezettnek vélte az időt a rendező, kellő felkészítés után, hogy tragikus élményben részesítse nézőjét. A dialógusok teljesen hűek a *Dekameron* szövegéhez. A jelenet legfontosabb mondata:

„A szerelem hatalmasabb nálad is, nálam is.”¹⁵

Ebben a novellában jelenik meg Ghismonda, akit az elbeszélők közé sorol az előadás. Nem véletlenül emeli ki a színdarab pont az ő nevét, mert ezzel jelezni kívánja, hogy a szerelmi történetekre külön hangsúlyt fordít. Ne feledjük, hogy a könyv alcíme: *Galeotto herceg*.

Fontos kitérni arra, hogy több novellában is találhatók álmok, amelyek többségében szerelmesek álmodnak kedvesükről és annak legtöbbször negatív következménye lesz a szerelmükre nézve. A színdarab bevon ebbe a jelenetbe egy álom leírást, amely a műben (és a novellában) nem szerepel, de más történetekben fellelhető. Ugyanezen a napon a hatodik novella két szerelmes álmát mondja el, Gabriottót és Andreuolát, amely álmok vészjósló álmoknak tekinthetők, mert hamarosan Gabriotto meghal. A középkori ember számára az álom a megvilágosodás hordozójának számított. Andreuola álma:

„Azt álmodta, hogy kertjében van Gabriottóval, s mindkettejük nagy gyönyörűségére karjaiban tartja őt; s miközben így ölelkeztek, úgy látta, hogy annak testéből valamely sötét és rettenetes árnyék válik ki, melynek alakját nem bírta megismerni, és látta, hogy ez az árnyék megragadja Gabriottót, és ő hiába viaskodik ellene, irtózatossá válik, és eltűnik vele a föld alatt, és soha többé nem látta sem egyiket, sem másikat: erre oly kimondhatatlanul éles fájdalom nyilallott belé, hogy felébredt.”¹⁶

Ismét figyelmesek lehetünk arra, hogy más novellákból vesz át elemeket, amelyek bemutatását fontosnak tartja, mert pont azt a novellát, amiből részeket kölcsönzött nem vette bele a számára megjelenítésre alkalmasak közé, de az amúgy is rövidebben előadott, kiválasztott novellákat ezekkel egészíti ki. Erre azért adott a lehetőség, mert a *Dekameron*ban fellelhetők azonos témájú, azonos motívumok köré szerveződő novellák.

Ha csak ezt a novellát látnánk magában, kimaradna a könyv egyik fontos eleme: az álom jelentésének keresése, következményei. A rendező e megoldással ezt is beépíti a *Dekameron* makettjébe.

A hatodik történettel ismét visszahozza a közönség jókedvét, amelyet a könyvben a kilencedik napi hatodik novellaként találhatunk meg. Az elbeszélés két ifjúról szól, akik megszállnak egy atyafi házában, mert egyikük szerelmes a házigazda leányába. Az éjszaka folyamán egy vaksötét

¹⁵ BOCCACCIO, Giovanni, *I.m.*, 302.

¹⁶ BOCCACCIO, Giovanni, *I.m.*, 335.

szobában alszanak mindannyian, így a fiú és a leány szerelme be tud teljesedni. De a fogadósné éjszaka zajt hall, felkel ágyából és körülnéz, hogy mi lehetett az, és véletlenül a másik ifjú ágyába fekszik vissza. Az a fiú, aki a leánnyal hált, a fogadós ágyába fekszik le és elmeséli neki, mily csodás élményben volt része, mire a házigazda iszonyatosan dühös lesz, de a felesége egy talpraesett válasszal elsimítja a zűrzavart. A színházban csak szereplőkön keresztül juthat el az üzenet a nézőhöz, viszont az irodalmi elbeszélés, bármikor közölhet információt a cselekményről a szereplők tudta nélkül is. Előfordulhat, hogy az olvasó, vagy a néző többet tud a cselekményről, mint bármelyik szereplő.

Ez a novella a színpadra leginkább alkalmazható elbeszélések közé tartozik. Az éjszakai jelenet leírása olyan, mint egy szöveggönyv, amely tartalmazza az instrukciókat is, amelyeket el kell játszaniuk a szereplőknek. Ezek a leírások tartalmazzák a történet helyzetkomikumát, amelyek vizuálisan megjelenítve még jobban megragadhatók. Míg a dramatikus szöveg kizárólag verbális jelekkel dolgozik, addig a színházi szöveg a verbális mellett a non-verbális kifejezőeszközök széles skáláját is használja (dísztet, hangzás, jelmezek, mozgás, megvilágítás, a test nyelve). Ezek a non-verbális elemek dominálnak ennek a novellának a színpadi változatában. A dialógusok a történet végére elengedhetetlenek, mert más színben tüntetik fel az eljátszott helyzetet. A történetben a fogadósné, a szó ügyes használójaként, találó válaszával oldja meg a konfliktust. A szavak ereje a színpadi változatban is jól érzékelhető, mert a beszédre figyel leginkább a mai napig az ember, a tett segít hangsúlyosabbá, jobban kifejezhetővé tenni a szót.

A hetedik történet a darab alapján Calandrino második története. Még a főszereplői is Calandrino és felesége, Tessa, de a novelláskönyvben velük ilyen történet nem található. Ez az elbeszélés a hetedik nap hetedik novellája, de a Calandrinós történetek csak a nyolcadik naptól veszik kezdetüket. A néző be van csapva, de ezt ő nem érzékeli, mert ugyanez a történet Calandrinóval is megtörténhetett volna. A hetedik nap történetei olyan asszonyokról szólnak, akik megcsalják férjeiket bármilyen okból. Az ilyen témájú novellák kimaradtak volna a színdarabból, ha ezt nem játszatja el. Tessa férje, Calandrino elment madarászni, így Tessa együtt lehet Dioneóval, szeretőjével, aki a leghűségesebb csatlósa Calandrinónak. Titkos találkát beszélnek meg éjjeli órára, de közben Calandrino is hazatér, ezért ki kell találnia a feleségnek valami megoldást arra, hogy együtt lehessen szeretőjével. Férjét kiküldi a kertbe az ő ruhájában, ahová titkos találkájukat megbeszélték, hogy megbizonyosodjék csatlósa hűségéről. Közben Tessa és Dioneo nagy gyönyörűségeket élnek át, majd Tessa megkéri szeretőjét, hogy egy füttykössel verje el férjét a kertben, mintha valóban Tessa lenne, és ezzel bizonyítsa be azt, hogy csak próbára akarta tenni a hűtlen asszonyt. Calandrino ennek köszönhetően megtapasztalta csatlósa és felesége hűségét.

A jelenet érdekessége, hogy Dioneo szerepel benne, aki az egyik narrátorunk a könyvben és a darabban is. Ez még jobban megerősíti azt a meglátásomat, hogy egyedül a színpad alkalmas arra, hogy az elbeszélők meg is jelenítsék a novellákat, és az elbeszélt történeteknek ők is szereplőjévé váljanak, mert ezek a történetek bármelyik hétköznapi emberrel is megtörténhetnének. Több bemutatott novellában is fellelhető valamely elbeszélő neve, többek között Bruno és Buffalimacco abban a novellában, amelyikben Calandrino terhes, Filostrato és Pamfilo néven szerepelnek.

Azzal, hogy Calandrinót ismét szerepelteti, a könyv szerkezete alapján kíván haladni, mert jellemző a *Dekameron*ra, hogy szereplői több novellában is felbukkannak.

A nyolcadik történet a harmadik nap tizedik novellája, amelyet a könyvben és a színjátékban is Dioneo mesél el, az ördög pokolba való visszakergetéséről. A szórakoztatás útján haladunk előre. Egy bizonyos Alibech nevezetű leány, aki nem volt keresztény, remetének áll, hogy megtanulja,

hogyan lehet legjobban Istennek szolgálni. Rustico barát nem bír ellenállni kísértéseinek, és megtanítja a lánynak, hogyan kell az ördögöt visszakergetni a pokolba, mert ezzel Istent tudja szolgálni. Alibech úgy ráérez az ízére a szolgálatnak, hogy folyamatosan kéri a barátot, hogy újból és újból kergessék vissza az ördögöt a pokolba. Rustico barát már igen belefáradt abba, hogy eleget tegyen a lány kérésének, akinek pokla egyre jobban kívánja az ördögöt.

A darab itt véget ér, de a könyvben még folytatódik azzal, hogy a lány családját elveszti, és minden vagyonát ő örököl, amelyre egy ifjú, aki mindenét eltékozolta szemet vet, és feleségül veszi Alibechet. A színdarab és a könyv is tanítással, jó tanáccsal zárja le a történetet.

„Annak okáért, ifjú hölgyeim, hahogy szükségtek legyen Isten kegyelmére, tanuljátok meg pokolra kergetni az ördögöt, mivelhogy ezt Isten fölöttébb kedvesen veszi, s azoknak, kik művelik, nagy gyönyörűség, nyomában pedig bőséges áldás fakad.”¹⁷

A vágyait beteljesítő szerzetest ugyanaz a színész alakítja, aki az első történetben már szerepelt papként. Mindkét esetben a férfi valami számára kíváncsi dolgot ügyességgel nyer meg magának. A harmadik nap történeteinek pontosan ezt a témát szánta a fiatalok által választott királya. A színpadon igen szórakoztató ez a jelenet, és leleményesen van megoldva az ördög első találkozása a pokollal, amelyben a megvilágításnak, a sejtetésnek van nagy szerepe. Alibech naivsága, tapasztalatlansága és a szerzetes élelmes válaszai adják meg a komikum forrását.

A kilencedik történetet a pestisre kitekintő haláltánc vezeti be, és ezzel jelzi, hogy most valami más következik. Az utolsó előtti novella Ser Ciappellettóról szól, amely a novelláskönyv első napjának első novellája, ezzel szemben a darabban a vége felé jelenik meg. A rendezőnek a *Dekameron* új világának rendjét kell megalkotnia, egy új konstrukciót kell megvalósítania. A könyvben szándékosan lett ez az első elbeszélés, mert fontos célja volt vele Boccacciónak, melyet az első novella narrátorával mondat el.

„Bájosabbnál bájosabb hölgyeim, illendő, hogy minden dolog, mit ember cselekszik, annak felséges és szent nevével vegye kezdetét, ki mindenedet alkotott. Minek előtte tehát elsőül megkezdéném az elbeszélések sorát, szándokom Istennek egyik csodálatos rendelésével kezdenem, hogy annak hallatára megerősödjék az ő rendíthetetlen állandóságába vetett reménységünk, és mindörökre áldjuk az ő nevét.”¹⁸

A színjátékban nem az elején szentelnek egy novellát Isten mindenhatóságának, hanem a vége felé, a darab csúcspontján. Ha ezzel indított volna, a könyve fontos szándékának nem jutott volna hangsúlyos hely. A színmű erre is lehetőséget tudott biztosítani.

Ser Ciappelletto novellája egy gonosz ember hamis gyónásáról szól, amely után azonnal meghal, és halála után szentként tisztelik. Azért is gyónja meg bűneit a halálos ágyán, hogy vendéglátóit – akik hozzá hasonlóan bűnös életet élő emberek – jó színben tüntesse fel. Ez a

¹⁷ BOCCACCIO, Giovanni, *I.m.*, 283.

¹⁸ BOCCACCIO, Giovanni, *I.m.*, 32.

történet egyben nagy kritikával illeti a középkori vallásosságot, de Isten mindenhatóságát bizonyítja, mert egy gonosztevőből is képes szentet formálni.

Színpadra ez a novella is remekül alkalmazható, mert legfőképp a dialógusokra épül. A darab végén ábrázolja a felemelkedést a pokolból a mennybe. Egymás után mutatja be a két novellát a színjáték.

A tizedik történet az ötödik nap kilencedik novellája, a sólyom feláldozásának története, amelyben a színmű eléri a legnemesebb befejezést. Ennek a szereplője Monna Giovanna, akit a szereplők listáján láthattunk, pedig ilyen nevű narrátor nincs. A második fontos, kiemelt szerelmi történet szereplője, amely szerelem ez esetben boldog véget ért. A színpadon a történet úgy indul, hogy a narrátorok előtte abban a biztos hitben, hogy Isten hallja őket, dicsérik az ő nevét, hogy megmaradhassanak épségben és egészségben. Ez a fohász a Ser Ciapelletto novellájának záró gondolata.

Federigo degli Alberighiről szól az utolsó novella, aki szerelmes egy nemes hölgybe, és aki minden vagyonát eltékozza, hogy megnyerhesse magának a nő figyelmét, de szerelme viszonzatlan marad. Egy nap Monna Giovanna fia nagyon megbetegszik, és Federigo sólymát kéri anyjától, hogy az majd enyhülést és gyógyulást fog adni neki. A hölgy elmegy Federigóhoz elkérni a sólymot, de ezt a szándékát csak az ebéd végén árulja el. A nemes úrnak semmije nem maradt a sólymán kívül, így csak azt tudta feltálcálni szíve hölgyének. A fiú hamarosan meghal, Monna Giovannának senkije sem marad, ezért testvérei kéri, hogy házasodjon meg újra és ő Federigót választja férjéül.

„[É]n inkább akarok férfit vagyon nélkül, mint vagyont férfi nélkül.”¹⁹

Fiametta a történetet tanító céllal kezdi. A nőknek hatalmuk van a férfiszíveken, mert nem vezérelheti őket mindig a vak szerencse, mely szertelenül osztogatja ajándékait, ezért meg kell tanulniuk maguk jószántából osztogatni ezeket a jutalmaikat. Ismét a történeten keresztül megvalósuló tanító céllal találkozunk. A novella példázat jellege dominál: a nemes, áldozatkész élet elnyeri jutalmát.

A könyvet ismerve felfedezhető, hogy mind a negyedik nap első novelláját – a tragikus véget érő szerelemről, – és mind ezt is Fiametta mondja el, aki a színdarabban nem szerepel narrátorként, pedig a két történet miatt fontos lett volna őt is bevenni a szereplők közé. Ami még Fiametta fontosságát hangsúlyozza, hogy Boccaccio így nevezi azt a hölgyet, aki szerelmi bánatának okozója volt. Erről a szerelemről olvashatunk az előjáró beszédében.

A színmű a *Sólyompecsenye* címet választotta magának, amely egyrészt igen figyelemfelkeltő, szellemes cím, és másrészt jelzi szoros kapcsolatát a novellával. Mintha az egész darab erre az elbeszélésre épült volna fel, amely a csúcspontja lehet ennek a *Dekameron*nak. Nem a tizedik nap tizedik novelláját választotta Vidnyánszky Attila a mű kiteljesedésének történetétől, hanem ezt, a már szinte mindenki által ismert, amiben csak úgy, mint Griselda a tizedik nap tizedik történetének női alakja, Federigo hasonló áldozatot hoz szerelméért. Választása azért is eshetett inkább erre a novellára, mert rövidebb, és elemei könnyebben vihetők színre, és azért is, mert nőknek szánja az előadást, így a férfiszív nemességét akarja bemutatni, hogy miket képes megtenni

¹⁹ BOCCACCIO, Giovanni, *I.m.*, 429.

szerelemért. Ezzel magyarázható az is, hogy több férfi elbeszélőt szerepeltet, mert általuk kívánja szórakoztatni és nevelni a hölgyeket.

A befejezés hasonló a könyvben olvashatóhoz, mert ugyanúgy visszatérnek a Santa Maria Novella székesegyházba és ezzel közös utazásuk véget ér. Egy hajóra szállnak fel, amely elindítja őket a saját életükbe és visszaérkeznek a templomba. A visszatérést a *Carmina Buranából* lágy, kellemes dallama kíséri.

Ezt a visszatérést, Erika Fisher-Lichte segítségével az átmenet harmadik rítusának feleltethetjük meg, mert „a betagozódás fázisában az éppen transzformált személy(ek) ismét felvételt nyernek a társadalomba, és immár új identitásukban fogadják el és erősítik meg őket.”²⁰

Az elbúcsúzás szavai, megegyeznek a *Dekameron*éval. Két, de fontos szóban tér el találóan.

„Ti pedig, bájos hölgyeim, ha van közöttetek, kinek egyik másik novellám olvasásában gyönyörűsége teltett, emlékezzetek reám.”²¹

A színdarabhoz formálva át kell írni az *olvasott* novellákat *látott* novellákra, a *reám* szót pedig *reánkra*, hogy a szereplőkre emlékezzenek. Így is történt. Az új szerzők a narrátorok képében színre lépő színészek lettek, akiknek ezeket a történeteket köszönhetjük. A színmű alapján Boccaccio nem szól ki az olvasókhoz, nézőkhöz, mert narrátorai veszik át a rendező szerepét. A színdarabba nem kerül be elbeszélés a tizedik nap novellái közül.

A rendező játékként, szórakozásként fogja fel a *Dekameront*, ezzel a szórakoztató szándékát hangsúlyozza a novelláskönyvnek. A színielőadás szereplői számára is kapcsolódást, játékot jelent a novellák bemutatása. Ez a feldolgozás nem döntött úgy, hogy minden napból egy novellát választ ki, hanem a történetek között válogatott, de úgy, hogy a kerektségét megőrizte, mert pont tíz történetet emelt ki a százból. A *Dekameron* kimeríthetetlen lehetőséget biztosít történetei feldolgozására, és azokban biztos lesznek hasonló novellák és megoldások, de azok mellett mindegyik megjelenítés újabb elbeszéléseket fog kiemelni, amelyeket összerakva, megismerve fog összeállni ez a kirakós játék (puzzle), a *Dekameron*.

²⁰ FISHER-LICHTE, Erika, *A dráma története*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001, 12.

²¹ BOCCACCIO, Giovanni, *Dekameron*, Budapest, 1963, 359.

10 dkg *Decameron*

In my study I will examine how adaptable *Decameron* is as a theatrical play, how the meaning and the message can be transferred with the help of this medium. I have chosen a play called *Sólyompecsenye* at the Csokonai Theater in Debrecen for the subject of my research. It is important to note that this play shows ten stories out of the one hundred in *Decameron*, an attempt, with which the completeness of the original work of art was meant to be preserved in this “mini-*Decameron*”. The question arises how close the “mini version” is to the original one. In my paper I am also dealing with the problems concerning the adaptation, namely whether the structure of a short story collection is capable of transforming into another structure.

Édes Borbála

Boccaccio *Dekameronja* és F. W. Bain hindu meséi

„Mert minden szenvedő teremtményem közül
az a legsajnálatraméltóbb, kit a szerelem végképpen elkerül,
sötét reménytelen éjben hagyva őt, melyre sohasem jön hajnalhasadás.”¹
Mahésvara-Síva

2008 tavaszán a Magvető Kiadó egy kötetben jelentette meg Francis William Bain Baktay Ervin által lefordított tizenkét szerelmi tárgyú kisregényét, amelyek külön könyvecskékben a XX. század tízes-húszas éveiben már a hazai olvasóközönség elé kerültek. Összkiadásban azonban más formát mutatnak az írások: a számos fejezetből és különféle keretelbeszélésekbe ágyazódó mesék sokaságából álló történetek hasonló gyűjteményét formázzák a szerelmi epikának, mint a *Dekameron*. Ez adta az ötletet, hogy a bennük lévő szerkezeti és tematikai analógiák ellenére, az alapvetően más világnézeti alapokon nyugvó műveket összehasonlítsam.

Természetesen csak olyan műveket érdemes egymással párhuzamba állítani, amelyek valamilyen módon hatottak, hathattak egymásra. Ehhez azonban ismernünk kell a történetek keletkezési körülményeit, alkotóit.

Francis William Bain 1863-ban született a középnyugat-angliai Lancashirben, Bethwellben egy régiségekkel foglalkozó családban. Az oxfordi egyetemen tanult, konzervatív politikai és közgazdasági tárgyú tanulmányokat írt, majd miután megházasodott, 1892-ben a közép-indiai Poonába költözött, ahol 1919-ig a híres Deccan College-nek volt tanára, majd igazgatója. Ő tehát tanulmányai során megismerhette Boccaccio művét, amelyre utalást is tesz egy előszavában.² Sőt, nemcsak ismerte, hanem első regényeinek megjelenésekor egy, a *Dekameron*ban szereplő keretelbeszéléshez hasonló történetet is kreált: mivel eleinte nem vallotta be, hogy ő a kisregények szerzője, azt állította, hogy Poonában egy súlyos járvány alkalmával öreg bráhmána barátjától kapta az „eredeti szanszkrit” kéziratot, amelyet ő csak lefordított. (Ez az írói technika, amely az elbeszéléseket egy jelenkori történet keretébe ágyazva adja elő, kezdettől fogva jellemző az indiai irodalomra: még a *Pancsatantra* is egy Visnuserman nevű bráhmanát tesz meg szerzőnek.)³

¹ BAIN, Francis William, *A hibák bányája = A hajnal leánya*, (ford. BAKTAY Ervin), Magvető Kiadó, Budapest, 2008, 119.

² BETHLENFALVY Géza, *Francis William Bain hindu meséi* = BAIN, Francis William *A Hajnal Leánya*, Magvető Kiadó, Budapest, 2008, 9.

³ Ld. ugyanott.

Ez az „eredetiség” sokáig hitelesnek is tűnt, mivel a hindu mitológiába ágyazódnak a regények, és tematikájukat, valamint némely szerkezeti elemet tekintve is hasonlítanak a szanszkrit meseirodalom túlnyomó többségét képező tündérmesékhez.

A szanszkrit tündérmese jellemzője, hogy – az európaítól eltérően – nagyjából egyenlő arányban keveredik benne csoda és valóság, fő motívuma a sorsnak való kiszolgáltatottság, amelynek jellemző példája, hogy a szerelmesek életeken keresztül egymáshoz vannak valamilyen módon kötve, és azért választják egymást, mert korábbi életükben is egymáséi voltak. (Az európai mesében a hős ugyan ura a sorsának, a történet azonban végig irreális világban, az „Üveghegyen is túl” játszódik). A főhős a kiszámíthatatlan végzet miatt keveredik különféle bonyodalmakba (ami az általa nem ismert előző életei tetteinek következménye) és megmenekülése sokszor az istenség beavatkozásának köszönhető. A hős megpróbáltatásait, kalandjait legtöbbször a főtörténetbe ágyazott elbeszélések láncolatán keresztül ismerjük meg, így akár egy-egy tündérmesét keretbe foglalt novellafüzérnek is tekinthetünk. (A csodás elemeket a tündérmeséknél kevésbé felvonultató szanszkrit állatmeséket Vekerdi József például egyenesen novellameséknek nevezi.)⁴ A mese bevezető mondatai megjelölik azt a konkrét földrajzi helyet, ahol a cselekmény játszódik. Szereplői pedig a városok lakói, beleértve az ott található királyi palotát annak udvarnépével együtt, illetve a különféle jó és rossz szellemi lényeket, akiket beszélő nevekkel illetnek, vagy az istenek. Vekerdi József kiemeli azt a jellegzetességet is, hogy az európai népmesétől eltérően itt nem sematikusan ábrázolt, elképzelt királyokról és környezetükről van szó, hanem részletes pontossággal megrajzolt miliőről. Szerkezetükre pedig a keretelbeszéléses technika alkalmazása jellemző: gyakran kétszeresen vagy háromszorosan is közbeékelnek új történeteket, betoldásokat a betoldásokba, majd visszatér a főelbeszélés, vagy az első, illetve második mellékelbeszélés fonala. Jellemző sajátosság a versbetétek alkalmazása is, amelyek nem tartoznak közvetlenül a cselekményhez: vagy az eseményekhez kapcsolódó önálló elmélkedések, vagy valamely történet tanulságát foglalják össze. Szereplői között csodás alakok (démonok, istenek, tündérszerű lények stb.) is szerepelnek.

Boccaccio novelláinak, illetve magának a *Dekameron*nak a szerkezete sok tekintetben hasonlít a szanszkrit meseirodalom felépítésére. Ő is kedveli a keretes technika alkalmazását, valamint a novellák között több helyen versbetétek (dalok) találhatók, amelyek témája sokszor ellenpontozza, kiegészíti az aznap elmondott történetek hangulatát, tematikáját, vagy csak a mesélő lelkiállapotát fejezi ki, amely esetleg reflektálhat az aznapi elbeszélések valamelyikére is. Novelláinak többsége azonban közelebb áll a *Pancsatantra* című, szanszkrit állatmeséket tartalmazó kötethez, mert mindkettő az egyszerű, városi vagy vidéki emberek világában játszódik, javarészt nincs bennük csodás elem,⁵ és gyakorlatias erkölcsi tanulságokat fogalmaznak meg, amelyek lényege: aki okos, vagy csalafinta, boldogul, a buta pórul jár. Mindkét kötetben előfordul a hűtlenség büntetése vagy dicsérete, attól függően, hogy azt úgyesen követték-e el.⁶

A *Pancsatantra* a legkorábbi és leghíresebb indiai mesegyűjtemény, amely, domborműveken ábrázolt jelenetek alapján körülbelül az időszámításunk előtti hatodik században keletkezhetett, és a szóbeli hagyomány által fennmaradt meséket az időszámításunk szerinti első évszázadokban (1–2. sz.) foglalták írásba. A 6. században lefordították perzsa nyelvre, amelyből később szír és

⁴ VEKERDI József, *Utószó = Mesefolyamok óceánja*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1982, 549.

⁵ Boccacciónál, ha előfordul, általában a Kelethez kötődik.

⁶ VEKERDI József, *I.m.*, 548.

arab fordítás készült. Az arab átültetés lett a *Kalíla és Dimna* című mesegyűjtemény, amelyet a 12. században héberre fordítottak, a 13. században pedig latinra, ami, ha korábban nem is, hamarosan egész Európában elterjedt. (Mindazonáltal feltehető, hogy a tudományos kapcsolatoknak köszönhetően már az arab fordítás is eljuthatott kontinensünkre.) Theodor Benfey 1859-ben lefordította angolra a mesegyűjteményt, és a hozzá írt bevezető tanulmányban kifejti, hogy az európai és indiai népmese kifürkészhetetlen hajszálereken keresztül oda-vissza hatott egymásra. „Kutatásaim nyomán arra a meggyőződésre jutottam, hogy a mesék és más népi elbeszélések nagy része Indiából terjedt el világszerte” - olvashatjuk. Véleménye szerint ez a folyamat a X. században kezdődött a tanítómesékkal, amelyeket a Keleten járt utazók és kereskedők ismerhettek meg a Pancsatantra átdolgozásai és fordításai nyomán.⁷

Noha a *Pancsatantra* a legrégebbi ind mesegyűjtemény, és ezért fontos szerepe van számunkra az indiai mesetípus körvonalazásához, Bain történetei szempontjából talán még nagyobb jelentőséggel bírnak a későbbi mesekötetek: így a 6–7. században élt Dandin által lejegyzett *Dasakumárácsarita* (*A tíz herceg kalandjai*), ami egy királyfiakról szóló, kerettörténetbe foglalt kalandok füzéréből álló meseregény, a *Vétálá-pancsavinsatiká* (*A hulladémon huszonöt meséje*), ami a 8–9. században keletkezett tündérmese-gyűjtemény, a *Vikarma-csarita* (*Vikarma tettei*), illetve a *Pancsatantrát* és *A hulladémon huszonöt meséjét* is magába foglaló, az 1070 táján Szómadéva által írt *Kathá-szarit-szágara* (*Mesefolyamok óceánja*); vagy a szanszkrit irodalom híres eposza, a *Rámajána*. Utóbbiban szerepel például egy remeteleány és a vadászatra induló király őserdei találkozásának jelenete, amelyhez hasonlóval Bainnél is találkozhatunk.⁸ Vagy ugyanitt férje lelkét a Halál istenétől visszaperlő Szávitrí királyné megindító regéjét olvashatjuk, amelynek alapotívuma az Ovidius által is megénekelt Orpheus és Euridiké történetben is megjelenik.⁹

Ezen kívül meséinek jegyzetanyagában találhatunk utalásokat Kálidásza írásaira, többek között a *Kumára-szambhavára* (*A hadisten születése*), vagy Manu törvényeire, valamint a történetek előtt álló bevezető gondolatok sokszor ismert művekből, vagy szerzőktől vett idézetek. Például *A Hajnal Leánya* (*A Heifer of the Dawn*) című kisregény a Rig-Véda VII. 71. versével kezdődik, a *Buborékok az élet tengerén* (*Bubbles of the Foam*) egy Szülőcsaná idézettel, az *Isteni hamvak* (*The Ashes of a God*) Vámana két sorával indul. *Az alkony köntöse* (*The Livery of Eve*) nyitó verse Anangaszúrjától való, az *Ami az álomban valóság* (*The Substance of a Dream*) elején pedig Nidrádarpana költeménye áll.

Bain tehát komolyan ismerte a szanszkrit irodalmat, bölcséletet, de épp ennyire ismerhette az európaiakat is. Egyetemi tanulmányain kívül ugyancsak a jegyzetekre kell hivatkoznom, ahol számtalanszor olvashatunk párhuzamokat a görögségre épülő keresztény kultúra és az indiai mitológia között, többek között egy égi szózat kapcsán Apuleius *Arany szamaráról* is megtudhatjuk, hogy a benne lévő motívum jellegzetesen indiai hatást mutat.¹⁰ (Ahogy egyébként az ő történetei is továbbélnék a *Dekameron*ban.) Shakespeare egy-egy gondolatát is idézi, vagy a germán mitológiából mutat fel analógiákat, elsősorban azért, hogy bebizonyítsa: az európai és hindu gondolkodás nem áll egymástól annyira távol, mint gondolhatnánk. Ugyanakkor

⁷ COCCHIARA, Giuseppe = *Az európai folklór története* (ford. BALÁZS János, LONTAY László), Gondolat Kiadó, Budapest, 1962, 278.

⁸ BAIN, Francis William, *A testetöltött hó = A hajnal leánya* (ford. BAKTAY, Ervin), Magvető Kiadó, Budapest 2008, 180.

⁹ OVIDIUS, Publius Naso, *Orpheus és Eurydice = Átváltozások*, X. könyv (Ford. DEVECSERI, Gábor), <http://mek.oszk.hu/03600/03690/03690.doc> 190. 2010. 01. 24.

¹⁰ BAIN, Francis William, *Jegyzetek = I.m.*, 658.

számtalan megfelelést látunk a görög mitológia, és a Bain-történetek egyes elemei között is, például a Nárcisz-motívumot:

„A férfi magányosan bolyongott a világban és bámuló elragadtatással szemlélte a virágokat, a fákat s az állatokat, míg végre egy tó partjára ért. Belétekintett a tóba és meglátta önmagát a víz színén. Akkor meglepetés töltötte el és fölkiáltott: Ez mindennek közt a legszebb teremtmény!”¹¹

(Természetesen ez azonos a reneszánsz ember önmaga értékére való ráébredésével is, ami az ókori görögség létélménye is volt.)

A *Dekameron*ban pedig ugyanerre a témára épülő versbetét szerepel:

„Ugy elteltit saját gyönyörűségem,
Hogy más szépség után
Nem áhítok már, s vonzását nem érzem.”¹²

Bain korában, a XIX. században fedezték fel, hogy a szanszkrit kapcsolatban áll a görög és latin nyelvekkel,¹³ és ez egy egységes, ősi, árja-indoeurópai kultúra meglétét is feltételezte.

Közös mitológia és vallás alapjait keresték, amely a szétszóródás előtt azonos volt minden árja törzsnél, és amely leszármazottaik irodalmában felismerhető.¹⁴ (Az i.e. 3. évezred vége felé több északi jellegű törzs, népcsoport jelenik meg Nyugat-Ázsiában és Délkelet-Európában, harcias nomád- és állattartó népek, nyelvük az indoeurópai nyelvcsaládba tartozik. Őket nevezzük árijának egyik, iráni águk elnevezése szerint: az iráni áriják magukat *airjának*, vagy *ejrának* mondták. Ebből a részből alakultak ki a perzsák és a médek. Az Északnyugatról Indiába vándorolt ág önmagát már árijának hívta.¹⁵ Később ők alakították ki India meghatározó, a hinduizmusra és a kasztrendszerre épülő vezető kultúráját.)

Már korábban is volt Európában a középkortól kezdve egy hagyomány, amely a Keletet választotta tárgyául.¹⁶ A nagy utazók közül például Della Valle 1650–1658 között íródott *Viaggi descritti in 54 lettere familiari* útleírásában ezt olvashatjuk: „A Kelet mesés, sok tekintetben még primitív és vad világ, amely mindamellett a legrégibb és legdicsőbb európai civilizációk nyomait őrzi.”¹⁷ La Fontaine a *Fables* 1678-as kiadásának előszavában megjegyzi: „[m]eséim nagy részét Pilpaynek, az indiai bölcsnek köszönhetem.”¹⁸

1834-ben Jacob Grimm *Reinhart Fuchs* című, a középkori állatmesékkel foglalkozó művében

¹¹ BAIN, Francis William, *A NagyIsten hajában = I.m.*, 273.

¹² BOCCACCIO, Giovanni, *I. nap. 10. novella = Dekameron I.* (ford. RÉVAY József), Európa Könyvkiadó, Budapest, 1961. 105.

¹³ A legősibb szavak, pl. a rokonsági nevek és a legfontosabb gyökérszók csaknem azonosak a szanszkritban és a többi indoeurópai nyelvben: a perzsában, örményben, görögben, a latin, a germán, a kelta és a szláv nyelvekben, valamint a litvánban. BAKTAY, Ervin, *India művészete*, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1981, 45.

¹⁴ COCCHIARA, Giuseppe, *Az európai folklór története* (ford. BALÁZS János, LONTAY László), Gondolat Kiadó, Budapest, 1962, 275.

¹⁵ BAKTAY, Ervin, *India művészete*, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1981, 44–45.

¹⁶ COCCHIARA, Giuseppe, *I.m.*, 39–40.

¹⁷ Uo., 40.

¹⁸ Uo., 48.

azt fejtegeti, hogy néhány ősi német dal és az ezópusi mesék hasonló vonásai közös indoeurópai eredetet tételeznek fel. Wilhelm Grimm pedig *Kinder- und Hausmärchen* című művében így ír: „az árják, ősi ázsiai és európai településvidékeikről kivándorolva, minden bizonnyal magukkal vitték az elbeszélések és mesék csíráit, amelyek aztán kibontakoztak és minden új etnikai központban egymástól függetlenül szöktek szárba.”¹⁹

Ez a szoros kapcsolat az indiai és európai kultúra gyökereit tekintve annyira elfogadott nézet volt a korban, hogy a *Hajnal leánya* jegyzetei között az alábbiakat olvashatjuk: „a szanszkrit irodalom Platon kulcsa, bölcséletének nagy része csak a hindu mitológia holdfényyszerű visszatükrözése.”²⁰ Platon pedig az európai filozófia alapja. Baktay Ervin is írja, még az árja hódítás előtti, ún. Indus-völgyi kultúráról, hogy már az i.e. 3. évezredben találkozunk egy Sívához hasonló, egyszerre férfi-nő istenséggel.²¹ Az egységnek és tökéletességnek ez a szimbóluma Platon teremtésteóriájában is központi jelentőségű.²² A kutatások alapján pedig bebizonyosodott, hogy „[a]z Indus-völgyi műveltség világképe ugyanazon az asztrális szemléleten alapult, mint az egyiptomi és mezopotámiai, majd az Égei-tengeri kultúráké.”²³

Számunkra mindez azért jelentős, mert Boccaccio *Dekameronjának* és Bain kisregényeinek történetei a mélyben egyazon alapra: az ősi indoárja mesehagyományra épülnek, egy másik szinten pedig az ókori görög mitológiával is kapcsolatban állnak.

Másrészt van még egy közös vonás: a szépség kultusza, ami azonban ellenkező előjelű. Boccacciónál a földi örömhöz van köze, aminek nap, mint nap részesei lehetünk, vagy vagyunk, míg Bainnél ez inkább állandó sóvárgás tárgya, ami a 19. századi étosznak is volt köszönhető. Jelen volt még a romantika öröksége, amely a mindennapi valóság kiábrándító világából a múltba és az egzotikumba vágódott, ugyanakkor a dekadencia fogalmával összekapcsolható²⁴ valami különös, halálközeli, bódító és túlértett, buja szépség és életélvezet utáni epedés is felütötte a fejét a korszakban. A *Dekameronnal*, az indiai mesékkel vagy a görög mitológia történeteivel sok tekintetben összehasonlítható kisregények tulajdonképpen ennek a túlfinomodott, fennkölt, fájdalommal átszótt stílusnak köszönhetően lesznek merőben mások. (A szépség mulandósága miatt érzett szomorúság egyébként a görög tragikus világszemlélettel azonos, a Végzetnek való kiszolgáltatottság miatt.)

Az Angliában 1880 körül elterjedő dekadens irányzat minden bizonnyal hathatott Bainre: a szépség kultusza meghatározó jelentőséggel bír regényvilágában: nem egyszer a kisregények legfőbb narrátora, Mahésvara (Síva), a világot pusztító és újjáteremtő isten a szépség hatalmáról elmélkedik, de a szépséget képviselő főszereplők is úgy jelenítődnek meg ruházatukban, ékszereikkel és környezetükben, mint műalkotások. Emellett olyan apróbb (talán csak véletlenszerű?) jelenségekre is figyelhetünk, mint a korszak *femme fatale* divatja. A kor díváit

¹⁹ Uo., 275–276.

²⁰ BAIN, Francis William, *Jegyzetek = I.m.*, 657.

²¹ BAKTAY, Ervin, *I.m.*, 33.

²² PLATÓN, *Lakoma = Lakoma. A görög-latin próza mesterei*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1964, 51.

²³ BAKTAY, Ervin, *I.m.*, 33–37.

²⁴ Tudjuk, hogy Gilman külön könyvecskét szánt arra, hogy némi túlzással bebizonyítsa ugyanazt, mint tette Lovejoy a romantika fogalmának meghatározásakor, ti., hogy a fogalom annyi mindent jelent, hogy nem jelent semmit. Mégis, Gilman is említ egy képzetet, ami valamennyi emberben fölsejlik, ha ezt a szót meghallja, és voltak művészi csoportosulások is, akik magukat dekadenseknek vallották, másokat meg az utókor tartott a dekadencia képviselőinek, tehát úgy érzem, az általam körvonalazott értelemben használhatom a szót. GILMAN, Richard, *A dekadencia, avagy egy jelző különös élete*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1990. 26–32.

éppoly íves fekete szemöldökkel és különös, misztikus, indiai, égi kék szemmel ábrázolják,²⁵ mint ahogy azt Bain egyik történetében²⁶ olvashatjuk. (Mahésvara attribútumaihoz tartozik ez a semmihez sem hasonlítható tisztaságú és mélységű sötétkék szem.)

A romantikus elvágódásnak kedvenc korszaka a középkor. Itt találja meg azt a túlfokozott érzelmi attitűdöt, ami az iparosodott, tudományos, racionális, az ész által uralt világ ellenpólusát képezheti. Ugyanilyen szenvedélyes, az átlagostól, közönségestől, köznapitól való idegenkedés jellemzi a dekadenciát is. Ami érdekes számunkra, hogy Bain ötvözi mind a középkor misztikusaira jellemző Istenhez való érzelmi viszonyulást²⁷ (hiába a hinduizmus talaján), de az élet szépségét értékelő reneszánsz világszemléletet is. Ehhez a korhoz a 19. század második felének gondolkodói fordulnak szívesen. Szerb Antal szerint azért, mert ebben látszik megtestesülve mindaz, amit a képmutató 19. század nehéz erkölcsi gátlásokkal küzdő elitembere az „egyéniesség szabad kiéléséről”, a teljes életéről, az úr-morálról, a nagy szenvedélyek jó és rossz fölött álló jogáról álmodott.

A dekadenciára jellemző kifinomult élvezet pedig szintén jelen van a reneszánszban, hiszen ekkor nyílik lehetősége a gazdag polgárságnak, hogy luxuscikkekre költhessen mind a tárgyi kultúrában, mind a ruházkozásban, mind az étkezésben.²⁸ Bain történeteiben nagy szerepet kapnak a szépséget részletesen leíró részek: és ez a szépség lehet isteni, emberi, jellembeli, de éppígy az épített, vagy természeti környezetre vonatkozó. Az Isten csodálatos kék szemének, gyönyörű arcú, termetű, ruhájú királykisasszonyok és erős, bátor, sudár, szépséges királyfiak leírása, (a *Holdsarló* című mesében²⁹ például Anangarágá királylány földöntúli szépségű képmását³⁰ tárják az eredetileg nőgyűlölő Szúrjakánta királyfi szeméi elé, majd a huszonegy napon keresztül más-más, tündöklőbbnél-tündöklőbb öltözetet viselő hölgy szépségének és okosságának részletes bemutatását olvashatjuk); csodálatos királyi kertek és drágakövekkel kirakott márványpaloták, vagy éppen a fenséges Himalája lejtőinek látványa gyönyörködteti e regényekben az olvasót.

(Itt kell megjegyezni, hogy Vekerdi József például szentimentális regényeknek nevezi Bain alkotásait,³¹ de véleményem szerint a nagyon tragikus, már-már kétségbeejtő, a görög tragédiákkal rokon világszemlélet talaján álló, legtöbbször tragikus kimenetelű, hatalmas szürreális képeket és a gyilkosságig, az örületig, illetve öngyilkosságig fokozódó érzelmeket bemutató drámai erejű történeteket nem lehet szentimentálisnak nevezni. Már csak azért sem, mert a hősök/hősnők rendszerint küzdenek valamiért [szinte kivétel nélkül a párjukért, a szerelemért] és nem enerváltak, megadóan tűrik, vagy várják a végzetüket. Van persze egy-két vidám hangvételű regény is,³² amelyben a furfangos királylány legyőzi az önhitt, szerelmet megvető királyfit, de azok meg épp ezért nem lehetnek szentimentálisak.) Már pusztán a törékeny, mulandó szépség iránti olthatatlan

²⁵ GILMAN, Richard, *A dekadencia, avagy egy jelző különös élete*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1990. 16.

²⁶ BAIN, Francis William, *Az éjbemerült nap* = *I.m.*, 208.

²⁷ MÁLNÁSI BARTÓK György, *Anémetmisztika képviselei = A filozófia története*; MEK, <http://vmek.oszk.hu/00100/00199/00199.pdf> 67. 2010. 01. 24.

²⁸ BURCHARDT, Jacob = *A reneszánsz Itáliában* (ford. ELEK Artúr). Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest 1978, 225–231.

²⁹ BAIN, Francis William, *Holdsarló* = *I.m.*, 54.

³⁰ Itt az az érdekesség, hogy pl. Mikes Kelemen *Mulatságos napok* című, Mme de Gomez (*Les Journées amusantes*, 1722–1731) rokokó novellafüzéréből szerkesztett válogatásában is megtalálható ez a motívum. A francia eredeti történetei pedig többek között középkori gestákból származnak, amelyekben gyakran ókori eredetű keleti mesék is szerepelnek. Ahogy a csodálatos szépségű hölgy arcképének megmutatása is a Perzsiában játszódó *Amusantes császár históriájában* olvasható.

³¹ Világirodalmi Lexikon, szócikk, BAIN, Francis William, Akadémiai Kiadó, Budapest 1984.

³² Ld. pl. BAIN, Francis William, *A hibák bányája* = *I.m.*, 114.

szerelem is okozója lesz a tragikus alaphangulatnak, de még inkább az antikvitás alapélményével megegyező életszemlélet, az isteneknek, a Sorsnak, a Végzetnek való kiszolgáltatottság. Természetesen a legnagyobb kérdés az eltérő világszemlélet összeegyeztethetősége, valamint, hogy mi célból készült a *Dekameron*, illetve Bain regényei.

A 14. század filozófiai gondolkodásában jelen van egy, Aquinoi Szent Tamás és Albertus Magnus tanításaival szembeforduló modern irányzat, amely az egyetemesség tanával szemben az egyediséget ismeri el. Az igazi realitás a konkrét individuumban van, az univerzálé csak az emberi értelem elvonása az egyes létezőkből. Az ismeret az egyes dolgoknak megragadására törjön, és ne igyekezzék általánosító absztrakciókra – tartotta a 14. században Durand de Saint-Pourçain vagy Pierre Auriol. A tekintély helyébe pedig a józan ész és tapasztalatot állítják. Ockham iskolája Isten megismeréséről azt tanítja, hogy semmi bizonyosat nem tudhatunk felőle, mert az ész területe a teremtett világ és nem a teremtő. Éppígy a lélekről se lehetnek valódi ismereteink, bár hisz a szabad akarat létezésében.³³

Ez a mindent megkérdőjelező gondolkodás része a reneszánsznak. Boccaccio ezért választja a novella műfaját elbeszéléseihez. Egyedi történeteket akar elmondani, a tárgyilagos ábrázolás a célja. Az érzelmekkel szemben inkább az észre kíván hatni. A novellákat valóságos emberek beszélnek el, tudásuknak, egyéniségüknek megfelelően. Szereplőik gyarló emberek, akik próbálják örömeiket lelteni az életben hol ügyeskedéssel, hol erőnnel, hol ésszel. A Sors ebben a világképben valamennyire uralható. Bain kisregényeinek legfőbb narrátora az Isten: Mahésvara, aki a teremtő és pusztító legfőbb hatalom. Az ő istensége egy misztikus filozófus, Eckhardt mester (1260–1327) tanításaiban megfogalmazott gondolatokhoz hasonló.

„Egyedül létező tulajdonképpen csak Isten: ő a fő és egyedüli valóság. Ami rajta kívül van, az igazi léttel nem bír. Isten a lét teljessége. Reá nézve nincs idő; ő az örök jelen. Nincs reá nézve tér sem; ő mindenütt ott van és hat. Ő mindennek alapja = Grund, gyökere = Wurzel, belső forrása = die innere Quelle. Önmagában a dolgok eszméit szemléli s ezáltal önmagát is megismeri. A dolgok igazi ősképe azonban az örökkévaló ige. Az Isten mikor ezt az ígét mondja, akkor a dolgokat is mondja és folytonosan teremt. Ezért a dolgok Istenben vannak és öröktől fogva vannak, sőt a dolgok Istenben lévén, az egész világ maga az Isten. A lélek élete a szeretet s minden szellemi életnek is ez a végső célja.”³⁴

Lényegében ugyanez olvasható Bainnek *A testetöltött hó* című regényében:

„Mert vajon mi volna más az Idő, ha nem én magam? És vajon mi volna a látható Mindenség, ha nem merő csalódás és káprázat? És a világok tán nem buborékok csak, amelyek azért jöttek létre, hogy [...] engem szórakoztassanak, színjáték gyanánt, melynek én vagyok egyetlen mozgatója és játékmestere? [...] És minden, ami létezik, csak megannyi visszhangja, délibáb-alakzata, álomképe és megjelenése a Létezőnek, aki Én vagyok!”³⁵

³³ MÁLNÁSI BARTÓK György, *A XIV. század skolasztikái = A filozófia története*; MEK, <http://vmek.oszk.hu/00100/00199/00199.pdf> 64–66. 2010. 01. 24.

³⁴ MÁLNÁSI BARTÓK György, *Anémetmisztika képviselői = A filozófia története*; MEK, <http://vmek.oszk.hu/00100/00199/00199.pdf> 67. 2010. 01. 24.

³⁵ BAIN, Francis William, *A testetöltött hó = I.m.*, 206.

A *Dekameron* és a *Hajnal leánya* című kötet kisregényei párt alkotnak: egyikük a testi/földi szerelem antológiája, a másik a lelki/égi szerelemé. Mindkét alkotás lényege ugyanakkor: bemutatni az embert a maga küzdelmeivel, szenvedélyeivel, ostobaságával, vagy bölcsességével, csak a nézőpont, ahonnan látjuk őket, és az ember világhoz való hozzáállás más és más. Boccaccio kacag az emberi gyarlóságon, Bain, noha isteni perspektívából meséli el történeteit, mégis, a görögség komor világnézetéhez hasonlóan, tragikusnak és kiszolgáltatottnak látja az emberi életet.

Mindkét kötet hősei valóban a kiteljesedett, saját egyéniséggel és akarattal, vággyal rendelkező férfiak és nők, ahogy saját boldogságukat keresik, a keret azonban, amelyben teszik ezt, merőben különböző.

Mivel Indiában a művészetről vallott felfogás szoros kapcsolatban van az Istennel, és legfőbb célja minden alkotásnak, hogy az embert a transzcendenshez közelítse, ezért Bain meséi is át vannak itatva az istenivel. Már az sokatmondó, hogy történeteinek java részét maga a pusztító és újjáteremtő isten, Mahésvara (Síva) előadásában ismerjük meg, de az egyetemes törvényeknek engedelmeskedő hindu világban a Boccacciónál esetleges, kiszámíthatatlan Fortuna³⁶ sem létezik: az, amit Sorsnak neveznek, bűneink, vagy jótéteményeink jogos következménye.

A Sorsot azonban mind Boccacciónál, mind Bainnél végső soron a Virágíjas Isten,

Kámadéva/Ámor irányítja, ő mindennek mozgatórugója, ahogy a hindu mesék és a *Dekameron* is számtalanszor bizonyítja, hogy még a halál sem tudja legyőzni az igaz szerelmet. S talán épp azért lesz Bain történeteinek narrátora Mahésvara, mert ő volt az egyedüli isten, aki gondolatával el tudta pusztítani a Szerelm Istent. (Tehát egyedül ő beszélhet szabadon a szerelemről, mert ő tud csak uralkodni rajta.) Bain egyik regényébe ágyazott mese például azt a kérdést próbálja megválaszolni, hogy melyik nagyobb isten: a Halál (Jáma), vagy a Szerelm (Káma).³⁷

Mindkét műben legfőbb érték a szerelem, (még akkor is, ha más nemes erények, például barátság, nagyvonalúság, szülői szeretet, engedelmesség, okosság, erő és szépség is magasztalva vannak) amit hangsúlyoznak a mesék „valóságos” kerettörténete is. Boccaccio novelláinak előadói és hallgatói szerelmes ifjak és hajadonok gyönyörű kertekben, Mahésvara pedig imádott feleségének mesél, amint az keblére hajtja a fejét. Bain elbeszéléseinek kedvenc alakja a nőgyűlölő, ám gyönyörű férfi, akit az okos és szép, szerelmes nő ébreszt rá (nem egyszer isteni segítséggel) oktondiságára. Mindkét történetfűzérben óriási jelentősége van a jól megválasztott szavaknak, szellemes történeteknek, amelyek legfőbb célja az, hogy a Virágíjas Isten győzedelmeskedjen. A hindu mesékben sokszor egy-egy találós kérdés helyettesíti a próbatétet: az egyik történetben³⁸ a királylány csak ahhoz a férfihöz megy feleségül, aki huszonegy nap alatt olyat tud tőle kérdezni, amire nem tud megfelelni, gyakran pedig okos példabeszédekkel nyerik meg a hősnők szerelmük szívét. Boccaccio pedig külön napot szentel a *Dekameron*ban az olyan novelláknak, amelyeknek főszereplői egy talpraesett válasszal szabadultak meg a veszedelemből vagy megszegyenüléstől.³⁹

A szavak erejének sajátos esete az átok is: a hindu mesékben valamikor ezer évekre szerencsétlenek lesznek a szerelmesek, ha akár teljesen véletlenül megzavarnak egy remetét, s az

³⁶ BOCCACCIO, Giovanni, *II. nap. 3. novella* = *Dekameron I.* (ford. RÉVAY József), Európa Könyvkiadó, Budapest, 1961, 127.

³⁷ BAIN, Francis William, *Holdsarló* = *I.m.*, 104.

³⁸ *Uo.*, 54.

³⁹ BOCCACCIO, Giovanni, *VI. nap.* = *Dekameron II.* (ford. RÉVAY József), Európa Könyvkiadó, Budapest, 1961, 5.

elátkozza őket.⁴⁰ Ezeket a legtöbbször odvakban vagy elhagyott erdőségekben élő vezeklőket az indiai mesehagyomány csúnya, vén, kiaszott, kiszáradt testű, ellenszenves és nagy hatalommal bíró személyeknek ábrázolja, a szerelmesek tökéletes ellentétének és ellenségeinek, akikhez a szépség, élet kötődik. Boccacciónál a remeték, és általában a papi rend inkább csak nevetségesség tárgya, mert az önmeztagadásból származó erejét rég elvesztette. Hogy a szépség mennyire minden felett álló erő, szinte mindkét kötet valamennyi elbeszéléséből kitűnik. Mahésvara Bain egyik meséjének kerettörténetében azon elmélkedik, hogy ez mozgat mindent a világon, szinte a szép nők az egyedüli fegyverek a vezeklők ellen még a hatalmukat féltő istenek kezében is, az viszont, aki rút testet kapott a Sorstól, a hindu mesékben a legszerencsétlenebb, mert soha nem nyerheti el a szerelmet, Boccacciónál viszont nevetséges alak, ha mégis asszony után áhítozik.

A szerelemmel együtt mindkét kötet sokszor tárgyalja a nő, vagy nőiség mibenlétét. Általában magasztalják őket testi szépségükért és kárhoztartják első tulajdonságaikért, ami Boccacciónál odáig megy, hogy maga a Királynő (Emília) szól így egyik alkalommal saját neméről: „[a természet] testünket finomra és hajlékonyra alkotta, lelkünket félnkre és gyávára, testi erőt pedig keveset adott nekünk [...]. Tehát a férfiaknak tartozunk alájok rendelni magunkat, minden erőnkől tisztelvén őket; ha pedig valamely nő ettől eltér, [...] nem csupán kemény feddésre, hanem szigorú fenytetésre méltó.”⁴¹ Bannél pedig ezt olvashatjuk: „Fájdalom, a nők bátorsága hasonló a hold képmásához a víz színén: csak a férfiszív bátorságát tükrözi vissza és szertefoszlik, ha amaz eltávozott közeléből.”⁴² Ugyanakkor mindkét kötet hangsúlyozza az odaadást, mint a nőiség lényegét. A *Dekameron*ban ezt olvashatjuk: „...minden asszonynak, ki nyugalomban, vigasságban és békében kíván élni amaz férfival, kihez tartozik, alázatosnak, békétűrőnek és engedelmesnek kell lennie, mindennekfelett pedig tisztességesnek.” Bain pedig a hindu gondolkodás alapján ezt írja: „a férj valóságos istenség a jó feleség számára.”⁴³ Illetve: „[...] a világ teremtése óta minden nő fölláldozta magát valakiért, vagy máskülönben nem is volt igazi nő, mert ez a Nőiség természete.”⁴⁴

Ezek a most általam ki nem fejtett magasztos gondolatok az igaz szerelemről, a szépségről és a nőiségről a hindu elbeszéléskötet alapját képezik, míg a *Dekameron*nak a tragikusabb hangvételű novellái tartoznak ide: például a Filostrato uralkodása alatti szerencsétlenül végződő szerelmi történetek, vagy azok a szerencsésre fordított esetek, ahol a szerelmeseknek sok szenvedést kellett előzőleg kiállniuk szerelmesükért. Ezekben Boccacciónál is, Bannél is gyakori egymás elvesztésének és keresésének motívuma, s a fájdalmat pedig igen szép képekkel érzékeltetik. (Boccacciónál az egyik ilyen megkapó kép, amikor a szerelmi bánatában halálra készülő lány bekucorodik egy halászbárka orrába és a nyílt tengeren várja a halált, Bannél pedig olyan eleven, és sokszor szürreális kifejeződéseit találjuk a fájdalomnak, hogy a kedvesét kereső szerelmes egy gonosz tündér könnyeitől megáradó tó elől egy hatalmas fa tetejére mászik, és egész éjjel tart fölfelé az útja, már minden víz körülötte, és nem sok híja van, hogy a kimerültségtől megáll, amikor hajnalodik, és a Nap első sugaraiban látja, hogy egy hatalmas hegy, a világ tetején áll, és

⁴⁰ BAIN, Francis William, *A testetöltött hó* = *I.m.*, 186.

⁴¹ BOCCACCIO, Giovanni, *IX. nap. 9. novella* = *Dekameron II.* (ford. RÉVAY József), Európa Könyvkiadó, Budapest, 1961, 342.

⁴² BAIN, Francis William, *Az éjbemerült nap* = *I.m.*, 250.

⁴³ Uo., 246.

⁴⁴ Uo., 229.

körülötte minden sivatag.⁴⁵ Gondolhatunk a szerelmesek közös halálának motívumára is, amely mindkét kötetben többször is előfordul.)

Boccacciónál azokat a novellákat jellemzi az emelkedettebb hang, ami inkább lovagokhoz, vagy királyokhoz kötődik, sőt, még a szultánok is nemességükkel tűnnek ki több történetben, a papokról, együgyű emberekről, házasságtörő asszonyokról szóló példázatok mulatságos, tréfás, pajzán hangvételűek. Mindkét kötetben szerepet kapnak az álmok, de míg a hindu mesékben azokat megkérdőjelezhetetlen útmutatásnak veszik, és ez irányítja a szereplők egész életét, sorsát, nem egyszer egy elfeledett élet emlékeit hordozzák, addig Boccaccio világában éppúgy elfér, mint a három gyűrű történetével⁴⁶ jellemzett vallási semlegesség, vagy a volt kedvesét üldöző és újra meg újra megölő kísértet-lovag evilági pokoljárása⁴⁷; illetve az olyan varázslók, akiknek segítségével télből tavasz lesz, vagy, az egy szempillantás alatt ezer mérföldeket repülő lovag, a szultán kincsekkel megrakott ágyában⁴⁸. (Egyébként Bain egyik meséjében is szerepel az a jelenet, hogy Mahésvara, hogy úrnőjét felvidítsa, a Himalája egy havas lejtőjét délszaki tájjá varázsolja.⁴⁹)

Boccaccio nemcsak hangnemében kettős: a lelki szerelmet és az érzéki vágyat külön tudja választani, míg Baimnél alapvetően a lelki szerelemből következik a fizikai egyesülés. Ezért Boccaccio egyfelől megmutatja a nemes szerelem erényeit (ezt példázza az a novella, amikor egy együgyű, szinte vad ember a legnemesebb lovagi erényekre tesz szert a szerelem által), másfelől a társadalmi törvényekkel ellentétben a testi szerelmet pártolja, ha az nem derül ki.⁵⁰

Ennek legjobb példája annak a szaracén hölgynek a története, aki különös szépsége folytán rengeteg férfi halálának lesz okozója, miközben négy év alatt kilenc férfi birtokába jut, hogy végezetül, a Szent Dagadó szerzetben eltöltött idő után szűzen menjen férjhez Garbo királyhoz. Ebben a történetben a hölgy nem csinál semmit, még a férfiak nyelvét sem érti, akikhez kerül, teljesen passzívan ki van szolgáltatva a sorsának, amelyre szépsége kárhóztatta.⁵¹ Ennek a mesének a párja megtalálható a Bain gyűjteményben is, azonban teljesen más hangsúlyokkal: ott a szép hölgy azért olyan különleges kisugárzás birtokosa, mert kék szemét egyenesen Mahésvarától kapta, aki egy odaadó hívének megígérte, hogy hálából a neki járó tiszteletért, olyan hölgygel ajándékozza meg, akinek szemeiben az isten semmihez sem fogható kékségét csodálhatja. Miután megnyeri az odaadó királyfi feleségül eme szép szemű hölgyet, nem bírja magában tartani boldogságát, és mindenkinek dicsekszik nője szépségével, ami miatt végül elveszítik egymást, s a hölgy egy következő születésben azért bolyong a világban, hogy régi férjét megtalálja. Földöntúli szépsége miatt őt is minden férfi azonnal birtokolni akarja, s ha elvesztik, belehalnak bánatukban udvarlóí, ő mégis hű marad urához, akit, sok-sok szenvedés után, egy rájuk vonatkozó átok leteltével végül visszanyer.⁵²

Ahogy a nemesebb történetek szereplői Boccacciónál általában lovagok, vagy királyok, úgy a hindu történetek főszereplői kivétel nélkül az uralkodó osztály (ksatrija) tagjai. Segítőik mindkét gyűjteményben eszes szolgák, a tragédiák oka pedig sok esetben a harag, vagy egyéb

⁴⁵ Uo., 235.

⁴⁶ BOCCACCIO, Giovanni, *I. nap. 3. novella = Dekameron I.* (ford. RÉVAY József), Európa Könyvkiadó, Budapest, 1961, 64.

⁴⁷ BOCCACCIO, Giovanni, *V. nap. 8. novella = I.m., 563.*

⁴⁸ BOCCACCIO, Giovanni, *X. nap. 9. novella = I.m., 445.*

⁴⁹ BAIN, Francis William, *A tetetöltött hó = I.m., 206.*

⁵⁰ BOCCACCIO, Giovanni, *II. nap. 8. novella és II. nap. 9. novella = I.m., 211, 232.*

⁵¹ BOCCACCIO, Giovanni, *II. nap. 7. novella = I.m., 180.*

⁵² BAIN, Francis William, *Az éjbemerült nap = I.m., 207.*

gonosz szenvedély. Mivel mindkét kötetben a nő a fő szervező erő, hiszen a szépség által ő tartja mozgásban a világot, a férfiakra az a szerep hárul, hogy eleget tegyenek a szerelem parancsának. Ezért olyan ellenszenves figurák az önmegtartóztatást prédikáló papok, szerzetesek, apácák, vagy vén vezeklők, remeték, az öreg, impotens, vagy ferdehajlamú férfiek, és ezért menti föl sok esetben Boccaccio a parázna asszonyokat; vagy Bainnél ezért épül rengeteg történet az önhitt, nőgyűlölő férfi szerelem által való legyőztetésére. A reneszánsz jogosnak ítéli a testi szerelem örömeit, és a kiteljesedett női egyéniség már büszkeségében érzi magát sértve, ha férje megcsalja. Ezért is van erkölcsi joga az asszonynak Boccacciónál a házasságtörésre. Bainnél azonban nemcsak azok a férfiak bűnösök, akik megvetik a nők iránt való szerelmet, hanem azok is, akik a testi élvezeteket hajszolván a valódi, lelki szerelemtől mondanak le. Noha a *Dekameron*ban nem kevés szerep jut a pajzán történeteknek, az általában lelki szerelemtől daloló mesélők társasága, egész magaviseletük a tisztas erkölcsöt példázza. A férfiak lényegéről mindkét kötet hasonlóképpen szól. Boccacciónál ezt olvashatjuk:

„Én mindig úgy hallottam, hogy a férfi a legnemesebb teremtmény, melyet Isten a halandók sorába alkotott”⁵³

Bain egyik történetében pedig Mahésvara így beszéli el a teremtés történetét:

„[E]gykor, régmúlt időkben, mikor még nem élt sem férfi, sem nő, a világ pusztaság és magányos volt. És midőn az Alkotó a teremtés további menetén gondolkodott, így szólt magában: – Hiányzik még valami, hogy tökéletessé tegye a Teremtés művét. Mert így vak és nincs tudatában önnön csodás szépségének és kiválóságának. S erre megteremtette a férfit. S azon szempillantásban a Teremtés egyszerre csodás és szépséges értelmet nyert, amint festmény gyanánt tükröződött vissza a férfi lelkében. A férfi magányosan bolyongott a világban és bámuló elragadtatással szemlélte a virágokat, a fákat s az állatokat, míg végre egy tó partjára ért. Beletekintett a tóba és meglátta önmagát a víz színén. Akkor meglepetés töltötte el és fölkiáltott: Ez mindenek közt a legszebb teremtmény! És keresve hajszolta az egész világon, hogy ráakadjon, nem tudván, hogy hiszen önmagát keresi. A Teremtő megszánta, és alkotott valamit, ami nem bír valósággal, nehogy megzavarja a világegyetem tökéletes egyensúlyát, hanem a valóság és valószerűség határán ingadozik, és összegyűjtve a tavak színén tükröződő képeket, megteremtette belőlük a nőt. Ám a nő, alighogy létrejött, elkezdett sírni és mondotta: – Óh, jaj, oh, jaj! Vagyok is, nem is. Mondá erre a teremtő: Te balga teremtmény, csak akkor vagy valótlan, ha magányosan állasz. Ám ha egyesülsz a férfiúval, valósággá válsz az ő lényegével való elvegyülésben. Férje nélkül a nő csupán csak valószerűtlenség és tartalmatlan árnyék, mert nem egyéb ő a férfi ellenképénél, melyet az illúzió tükre ver vissza.”⁵⁴

⁵³ BOCCACCIO, Giovanni, *II. nap. 9. novella* = *I.m.*, 230.

⁵⁴ BAIN, Francis William, *A Nagy Isten hajában* = *I.m.*, 273.

Boccaccio's *Decameron* and the Hindu tales of F.W. Bain

The comparison of the two collections of love stories at first glance may seem somewhat bizarre. What commonality may there be in the novels conceived in the spirituality of the ancient Hindu mythology and in the short stories of Boccaccio's *Decameron*? However, if we take the elements of the renaissance narratives originating from the oriental tales, or from the antique heritage, and add the wellspring of Indian tales, cultivated on European culture, F.W. Bain, the English gentleman born in 1863, the two creations already seem comparable. Already we would arrive at exiting observations if we seized just the different ways they approach love. The topic would be contemporary at any time, but today, when the male and female roles are relatively convoluted, it is by all means useful.

I dedicate my essay to all of our enrichment and amazement.

Egy digitális *Dekameron* margójára

A 20. század számára a *Dekameron* rendkívül termékeny talajt nyújtott a vizsgálódás két útjára vonatkozóan is: egyrészt a narratív formák nyelvtana fordult hozzá, másrészt pedig a középkori kultúra elbeszélő enciklopédiájaként tekintettek rá.

A narratológia terminust Todorov vezeti be a *Grammaire du Décaméron*¹ című művében, amelyről azt állítja, hogy a narráció problémájáról szól a *Dekameron* száz novellájának elemzésén keresztül, és a *Dekameron*ról szól a narráció egy elméletének segítségével. A *Dekameron*t azért választja kitüntetett példának, mert ebben a műben a cselekménynek domináns szerepe van, anélkül, hogy túlságosan bonyolult lenne és három-négyenél több szereplőt sem találunk az egyes novellákban. Todorov szerint elméleti keretében nehéz megmondani, meddig univerzális az adott szerkezet és mikortól csak a *Dekameron*é. Gérard Genot *A módszer problémái* című írásában éppen azt veti Todorov szemére, hogy az absztrakció, redukció, szimbolizáció eszközeivel gondosan lefejtette a *Dekameron*ról mindazt, amely megkülönbözteti más művektől.² Ezzel együtt Todorov saját művéről való állításának első fele helyes, tehát, hogy a narráció problémájáról szól a *Dekameron* száz novellájának segítségével, de Genot szerint semmivel sem járul hozzá a *Dekameron* megértéséhez.

Eugene Holland is azt hozza fel a todorovi modell kritikájaként, hogy elszigetel és kiürit minden egyes történetet. Holland szerint Todorov tagadja az esztétikai minőséget (amelynek irányába egyébként maga Todorov mutat, amikor azt mondja, hogy: a vizsgálódása tárgyát nem fontossági kritérium vagy az esztétikai minőség jelölte ki, hiszen ez a választás túlságosan heterogén jelenségeket hozott volna magával).³ Tehát az esztétikai ítéletet Todorov eliminálja, amely Holland szerint a történetnek a lényegét adja, és még azt a kritikus megjegyzést teszi hozzá, hogy a todorovi modell végtelen (ennél fogva haszontalan) grammatikai keretet és szintaktikai flexibilitást támogat.⁴ Mindennek az a hozadéka, hogy a todorovi keretben vizsgált *Dekameron* elveszti differentia specificáját.

Ha Todorov és a strukturalisták által képviselt analízis elvont jellemzőit nézzük meg, megtaláljuk az esztétikai ítélet kiiktatásának indokait abban a felfogásban, „amely az irodalom

¹ Tzvetan TODOROV, *Grammaire du Décaméron*, The Hague: Paris, Mouton, 1969

² Gérard GENOT, *Problèmes de méthode*, Revue Romane, Bind 6 (1971) 1, 114. <http://www.tidsskrift.dk/visning.jsp?markup=&print=no&id=95145>

³ TODOROV, *I.m.*, 19.

⁴ Eugene W. HOLLAND, *Boccaccio and Freud: A Figural Narrative Model for the Decameron = Essays: Critical Approaches to Medieval and Renaissance Texts* 3 (1985) 85–97.

értelmezését a természettudomány magyarázatainak mintájára képzelel el,” és ebből az következik, „hogy a szövegre vonatkozó szöveg nem tartalmazhat értékmozzanatokat. Így az értékelést, leírásnak kell felváltania, sőt az értelmezés is túlmegy a tudományos módszertanon és a tudomány céljain.”⁵ Tehát a strukturalizmus, általánosító megállapításokkal jellemezve, kikapcsolni igyekszik minden, a tárgyhoz képest külsődleges elemet.⁶

Ahogy Kálmán C. György javasolja *A beszédaktus-elmélet és az irodalomelmélet* című írásában, a strukturalizmus eredményeinek hatóköre, érvényességi tartománya és értelmezése szorult átgondolásra.⁷ Erre a felhívásra reagálva feltehetjük a kérdést, milyen alkalmazási, értelmezési területe lehet a strukturalisták eredményeinek.

Landow állításával válaszolhatunk, miszerint „a hipertext két forrásból származik, és a két forrás az ezredvégen szerencsés módon találkozott: az egyik a komputer technika, amely lehetővé tette, hogy az interaktivitás a gyakorlatban megvalósuljon, a másik pedig a strukturalista és posztstrukturalista irodalomelmélet, amely elviekben már tulajdonképpen előkészítette a változást, ami most be is következett.”⁸ Ez határozta meg a digitális irodalomról sokáig fennálló kritikai recepciót. Landow azt mondja, talán úgy tűnik, hogy ennek a két elméletnek nincs köze egymáshoz, mégis egyre inkább közelednek. Ezzel Landow rámutat Barthes „ideális szövegiségére”, azt állítva, hogy ez pontosan megfelel annak, amit hipertextnek hívunk. Illusztrációként idézem Barthes ideális szövegről szóló részletét: „[A]z ideális szöveget sok-sok hálózat alkotja, melyek kölcsönös hatást fejtenek ki egymásra, de egyik sem élvez elsőbbséget a másikkal szemben; ez a szöveg jelentők galaxisa, nem pedig jelentettek struktúrája; nincs kezdete; nincs iránya; többféle úton beléphetünk, és egyik sem nevezhető ki önkényesen a fő útvonalnak (...)”⁹

Müllner András szerint „a hipertext működési elve az olvasás külsővé tételének ideológiáján alapul.”¹⁰ A hipertext elméletírói szerint a hipertext úgy működik, mint az emberi agy, „pontosan úgy asszociál, ahogy az emberi agy is asszociál olvasás közben.”¹¹ Csakhogy a hipertextben meg van adva, hogy mire asszociáljon, vagyis csak a lecsupaszított működési elv hasonlít. Így Müllner jogosan veti fel, hogy a szabadság a hipertext készítői által elgondolt utalásfajtákra vonatkozik.

Ha tehát bizonyos mértékig elfogadjuk Landow konvergencia-elméletét (hogy a posztstrukturalisták által használt metaforika és idealizálás a technológia fejlődése következtében párája akadt a hipertextben), tehát, ha az irodalomelméleti vonatkozást összekapcsoljuk a hipertexttel, akkor annak ellenére, hogy Todorov talán nem biztosította a *Dekameron*nak a megfelelő identitást, egy legitim érvet találhatunk a *Dekameron* hipertextuális feldolgozására nézve.

Érvelésem másik tartópillére az a megállapítás lehet, amelyet a *Lessico Critico Decameroniano*-ban (*Dekameron* kritikai szótára) a szerzők, Renzo Bragantini és Pier Massimo Forni tesznek: a *Dekameron* architekturális karakterére hivatkozva emelik ki azt, hogy a

⁵ KÁLMÁN C. György, *A beszédaktus-elmélet és az irodalomelmélet = A strukturalizmus után. Érték, vers, hatás, történet, nyelv az irodalomelméletben*, szerk. SZILI József, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1992, 203.

⁶ KÁLMÁN C. György, *I.m.*, 200.

⁷ KÁLMÁN C. György, *I.m.*, 208.

⁸ t.i. a '90-es évek elején. MÜLLNER András, *A császár új ruhája. Esszék a könyv és a hipertext kapcsolatáról, valamint más médiumokról*, Budapest, József Műhely, 2007, 95.

⁹ Idézi MÜLLNER András, *I.m.*, 95. Ld. (más fordításban) Roland BARTHES, *S/Z*, Osiris Kiadó, Budapest, 1997, 16.

¹⁰ MÜLLNER András, *I.m.*, 108.

¹¹ Uo.

szöveg adja magát hipertextuális feldolgozásra.¹² Michael Papio és Massimo Riva – akik a *Decameron Web* megalkotását kezdeményezték – meggyőződése, hogy a techno-kulturális háttér katalizátorként szolgálhat, megnyitva a *Dekameron*-kritika új perspektíváit.¹³ A *Decameron Web* készítőinek intenciójához hasonlóan én is arra a kérdésre szeretnék választ kapni, hogy a kortárs információtechnológia hogyan facilitálhatja és újíthatja meg egy későközépkori szövegre vonatkozó kognitív és operatív tevékenységet. Én most az operatív tevékenységre helyezném a hangsúlyt, hiszen ez az az aspektus, amely ritkábban kerül elő az irodalmi szövegek feldolgozásáról szóló diskurzusban. Így tehát a *Dekameron* hipertextuális feldolgozásához még egy érvet kapunk, a pedagógia terén történő alkalmazást.

Felvetésem nem előzmények nélküli, hiszen létezik a *Decameron Web* elnevezésű projekt, amelyet a Brown University professzora és hallgatói kezdeményeztek 1994-ben. A készítők szerint a *Decameron Web* célja, hogy filológiai igénnyel egy olyan információegyüttest szolgáltatson az olvasónak, amely könnyen elérhető és jól strukturálható a *Dekameron* kulturális, történelmi, irodalmi kontextusára vonatkozóan. A *Dekameron Web*et mint a kollektív interpretáció és olvasás által alkotott virtuális könyvespolcot, mini-enciklopédiát ajánlanak a felhasználók figyelmébe.¹⁴

Hasonló törekvésű a Lille-i egyetemen a Claude Cazalé-Bérard¹⁵ által kezdeményezett *Hyperdecameron*,¹⁶ amelyet ő maga egy újfajta multimediális és multidimenzionális kritikai kiadásként definiál. A projekten való munkát sajnos abba kellett hagyniuk a források hiánya és a kutatóintézet megszűnése miatt.

Az 1998 áprilisában elindított, a zürichi egyetem professzora által koordinált *Hipertextuális Dekameron*¹⁷ projektről is 2001-ből való a legutóbbi információ, és ez is arról tudósít, hogy a felhasználóknak egy valószínűleg töredékes, folyamatosan fejlődő programmal kell majd megelégedniük. A kutatócsoport fő célja az volt, hogy a felhasználók számára a *Dekameron*nak egy olyan eddig nem létező kiadását hozza létre, amely az elektronikai eszközök potencialitását kihasználva a boccacciói művet új megvilágításba helyezi, és egy sokoldalú programban teszi elérhetővé a szöveghez kapcsolódó minden információt (filológiai, narratológiai, bibliográfiai, a mű forrásaihoz, és a fogadtatásához kapcsolódó információkat). Célközönsége azokból tevődik össze, akik a *Dekameron* iránt specifikusan érdeklődnek. Nyitott rendszerű, a felhasználók is bármikor új információt adhatnak a már meglévőkhöz.

Egy az előbbiekhöz hasonlóan a hipertextualitáson alapuló, azonban egyszerűbb formájú (szintén a Brown University-hez kapcsolódóan) a *Virtual Humanities Lab*,¹⁸ amely szerkesztőségként és szemináriumi teremként határozza meg lehetőségeit. Ezen az oldalon Giovanni Villani *Nuova Cronica*jához, Pico della Mirandola *Conclusiones Nongentae*

¹² *Lessico critico decameroniano*, ed. Renzo BRAGANTINI e Pier Massimo FORNI, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, 8.

¹³ http://brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb/

¹⁴ http://brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb/

¹⁵ Ezúton szeretném megköszönni Claude Cazalénak, az Université Paris X. tanárának, hogy biztatásával és publikációit rendelkezésemre bocsátásával segítette munkámat.

¹⁶ Claude CAZALÉ-BÉRARD, *Intorno all'ipertesto: riflessioni teoriche e applicazioni. Il progetto Hyperdecameron*, circe.lett. unitn.it/attivita/eventi/pdf_eventi/berard.pdf

¹⁷ <http://www.rose.uzh.ch/static/dekameron/> Itt tekinthetők meg a Michelangelo Picone szemináriumán a hallgatók által létrehozott hipertextuális Dekameron részletek is.

¹⁸ <http://golf.services.brown.edu/projects/VHL/faq.php>

Disputandae-jához és Boccacciótól az *Esposizioni sopra la Comedia di Danté*hez és a *Dekameron*hoz van lehetőségünk jegyzeteket fűzni, amelyek aztán közkinccsé válnak.¹⁹

A *Dekameron* digitális története során előforduló törekvések elméleti alapvetéseit (illetve a realizált projektek gyakorlati vonatkozásait is) figyelembe véve határozom meg javaslatom irányát.

A zürichi egyetem *Hipertextuális Dekameronja* célközönségét főként a szakterületet kutatók csoportjában határozza meg, a *Dekameron Web* pedig azon túl, hogy a kutatóknak szolgál nagy segítséggel, didaktikai célokat is vállal. Ezt az irányt követve én a középiskolás korosztályt jelölöm ki elsődleges, persze nem kizárólagos célközönségként. Természetesen az általam elképzelt digitális *Dekameron* is kritikai-filológiai igényrel készül, de főként pedagógiai célokat szolgál. A hipertextuális *Dekameron*hoz, vagy a *Virtual Humanities Lab Dekameronjához* hasonlóan ez is nyitott rendszerű, de itt nem merül fel a hitelesség kérdése. Illetve nem úgy merül fel, mint az előbb említett programok esetében, mert nem kifejezetten kutatóknak készül, és hiszen itt a diákok saját megoldásaikat adhatják meg, amely kívül kerül a hitelesség kérdéskörén.

Először azt kell meghatároznunk, hogy ez a digitális *Dekameron* a szerzői vagy az olvasói hipertext vonásait viseli inkább magán. Természetesen mindkettő megtalálható benne, de a befogadói részre szeretném helyezni a hangsúlyt. A szerző kiiktathatatlanul benne van a programban, keretet ad, a potencialitás irányítója, a felhasználó ezen belül barangolhat szekvenciális vagy nem-szekvenciális módon. Kézenfekvőnek tűnik átvenni azt a hármas felosztást, amellyel a *Hyperdecameron* és a *Hipertextuális Dekameron* is operál, és ami egyébként Fillmore-tól származik. A nyelvi forma egységeinek intratextuális, intertextuális és extratextuális kategóriákba sorolása.²⁰

A digitális *Dekameron* középpontját Boccaccio műve képezi, hiszen ennek a mű univerzumában szeretnénk barangolni. A hipertextelméletek sokszor szembeállítják az eddigi szépirodalmat feldolgozó kognitív tevékenységet (a linearitást, középpontiságot, hierarchiára épülő konceptuális rendszert), a hipertext multilineáris, csomópontok, kapcsolóelemek jellemezte feldolgozási módjával. Nem feltétlenül van igazuk, hiszen a hipertext megjelenése előtti szövegekre irányuló kognitív tevékenység az előbb említettek mellett, az utóbbiak karaktereit is magán viseli. Éppen a hipertext elméletirőli hivatkoznak az olvasás külsővé tételére, vagyis, hogy a hipertext lemásolja az agy működését, amely viszont a hipertext megjelenése előtt is létezett.

Az általam ajánlott digitális *Dekameron* a multilinearitást, a csomó- és kapcsolódási pontok sokaságát nem nélkülözi, amellet, hogy középpontjába a Boccaccio művét állítja. Az olasz változat mellett megtalálható lenne az angol fordítás is, a *Decameron Web*ben látott példának megfelelően a különböző nyelvű szövegek között váltani lehet a novellákon belül. Ezzel általános fordításelméleti problémákra is felhívhatjuk a figyelmet, esetleg az angolórába integrálhatunk egyes tevékenységeket. Tehát a digitális *Dekameron* linkjeinek két fajtája van: az egyik a bármely szövegben fellelhető valamely más szöveggel, vagy a program más területével való kapcsolódások. Másrészt a szövegben találhatóak olyan linkek, amelyek feladatokra mutatnak. A két különböző típusú link különböző színnel jelölt. Az útvonalunkat olyan módon követhetjük nyomon, hogy

¹⁹ Eddig egyébként a *Dekameron*hoz senki sem kapcsolt jegyzeteket.

²⁰ Claude Cazalé is úgy tartja, hogy az irodalmi szöveg szerkezete ezen a három szinten szerveződik. (Claude CAZALÉ-BÉRARD, *Strutture del testo letterario = Il problema della formalizzazione*, ed. Tito ORLANDI, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1997)

mindig látjuk az éppen aktuális szöveg vagy más média mellett az előzőleg megtekintettet. Aztán a következő szöveg kerül az aktuális helyére. Az aktuális pedig balra mozdul el.

A feladatok elérése alapvetően két módon történhet. A baloldali menüpontokra kattintva megjelennek az adott témához kapcsolódó kérdések, illetve a *Dekameron* szövegébe és más szövegekbe linkelve is megtalálhatóak ugyanezek a feladatok.

Az intratextuális szinthez kapcsolódóan néhány novellának a leszármazási folyamatát lehetne megfigyelni a hozzájuk kapcsolt különböző szövegváltozatokkal, ami az irodalomfogalom egy fontos összetevőjét, a nyelvi megalkotottságot teheti nyilvánvalóvá. Még ehhez a szinthez tartozik a szereplők, motívumok, helyek összekapcsolása, a *Dekameron* diszkrét egységeit átszövő háló.

Az intertextuális szinten a diákok Boccaccio kortársainak szövegeihez, modern szövegekhez és más Boccaccio-művekhez kapcsolódóan kapnának feladatokat, mindig a szövegek megjelenítésével. Az extratextuális szinten a kor történelmi, vallási, kulturális környezetéhez igazodó kérdéseket lehetne megtalálni, illetve a *Dekameron*-kritika és a *Dekameron* különböző irodalmi és képzőművészeti feldolgozásai között kellene kapcsolatot teremteniük Boccaccio művével.

A felhasználók regisztrálhatnak, így rendelkezhetnek személyes profillal, amely tárolja a feladatokra adott megoldásokat és az egyes bejelentkezések során megtett útvonalak elemeit is kilistázza. A kérdésekhez lehet újabbakat hozzáadni, így a tanároknak lehetőségük van az adott csoportra szabni a programot.

Az archívum menüpont alatt lennének találhatóak azok a feladatok, amelyeket a felhasználók megoldottak és közzétettek.

Fontos, hogy a feladatok megoldásához súgó is rendelkezésre áll az adott témából, ennek használata fakultatív. Tehát, ha az a feladat, hogy össze kell hasonlítani a szerencse fogalmát két novellában (pl. az első oszlopban a 10. nap 1. novellája jelenik meg és a másikban Franco Sacchetti *Trecentonovelle* című művéből a 3. novella), akkor a súgóban a középkori fortuna-felfogásra vonatkozó információkat találunk.

Személyes profil	<- Előző szöveg	Aktuális szöveg	<- Következő szöveg
Intratextualitás			
- fordítások - szövegváltozatok - szereplők - motívumok - helyek			
Intertextualitás			
- kortárs szövegek - modern szövegek - más Boccaccio-művek			
Extratextualitás			
- történelem - vallás - kortárs kulturális környezet - Dekameron-kritika - feldolgozások - (irodalom, képzőművészet)			
Archívum			

Az oldal tervezett váza, amely azt mutatja, hogy a három szinten milyen almenük helyezkednek el, illetve hogy a szövegek mindig eggyel balra tolnak.

De nem okoz-e a diákok fejében zavart, orientálatlanságot, ha egy ilyen linearitás nélküli univerzumba kell belépniük? Hogyan lehet elrendezni ezt a hierarchiától mentes tudást? Először is a program felépítésével szeretném segíteni kissé az orientációt. A bejárt útvonal tárolása és megjelenítése, a két oszlop használata segíthet tájékozódni. A két szöveg, vagy más médium közötti kapcsolatteremtés az alapja a legtöbb tevékenységnek a programon belül, így hasznos, ha látni lehet őket egy időben. Továbbá szükség van természetesen a tanárra mint facilitátorra, aki segít az orientációban az otthoni egyéni munka után, hiszen ezeket a tevékenységeket főleg házi feladatként lehet használni.

Felmerül a kérdés, hogy valóban beilleszthető-e a tanmenetbe ennek a műnek a digitális feldolgozása? Todorov tevékenysége az enyémmel ellentétes irányú, ő a végsőig redukálta, formalizálta vizsgálódása tárgyának leírását, én ezt csak egy legelső fázisnak tekintem, és az ajánlott vázat – persze sok lehetséges változtatással – tartalommal kell feltölteni.

A *Dekameron* világa végtelen univerzum, amelyben nem törekednék a teljességre, inkább az operatív tevékenységek érdekelnek, mint a teljes körű megismerés. A diákok ezen keresztül

beléphetnek az irodalomról való általános tudás legfontosabb csomópontjaiba, és közben ismereteket szerezhetnek a *Dekameron* szövegéről és kontextusáról.

A további feladat a tartalommal való feltöltés irányába mutat, amelyhez nagy segítséget nyújthat a már meglévő *Decameron Web* rengeteg eddig született eredményével. Mérlegelnünk kell azonban a digitális eszközök használatának létjogosultságát az iskolában.

Ivan Illich 1971-ben megjelent igen radikális álláspontot képviselő írásában, – amelynek *A társadalom iskolátlantítása, Deschooling Society* a címe – azt hangsúlyozza, hogy „a formális szabályozással és a kötelező tantervvel szemben, a tanulás folyamata a legtöbb esetben véletlenszerű, s még a legcélrátörőbb tanulóknál sem az oktatás programja szerint megy végbe. (...) A tanulás az esetek nagy részében mintegy melléktermékként jelentkezik más munkának vagy szórakozásnak tekintett tevékenységek során.”²¹ Célunk éppen az, hogy a diákok felfedezéssel, navigálással, saját irányok kijelölésével tegyenek szert ismeretekre, fejlesszék képességüket. De vajon interaktívnak nevezhetjük-e ezt a tanulási módot?

Müllner András Lévy állítását boncolgatja az interaktivitás kapcsán. Lévy szerint: „a hipertext tulajdonképpen egy kicsinyített könyvtár, amelyben minden, vagy majdnem minden megtalálható.”²² De Müllner úgy pontosítja, hogy minden megtalálható, amit a hipertext szerzői beletettek. A hipertext innen nézve, éppen hogy nem interaktivitásra sarkall, hanem passzivitásra kényszerít. Elhitei, hogy arra van szükség, amit tartalmaz, és amit tartalmaz, arra szükség van. Müllner megállapításával nem tudok vitába szállni. Azonban, ha egy másik oldalról nézzük, nem feltétlenül jelent problémát, hogy a hipertextnek szerzői vannak, akik egyes dolgokat beleraknak, más dolgokat nem, hiszen itt egy pedagógiai célú programról van szó, és a szerzőknek valamilyen módon orientálniuk kell a felhasználókat.

A digitális *Dekameron* javaslata jó példa arra, hogy a landow-i margó-középpont hierarchia megszüntetése nem minden hipertextes megvalósításra igaz. Az elméletírók közül egyesek a könyv halálát látják a hipertext megjelenésében. Mások úgy gondolják a McLuhani tézis alapján, amely szerint a közvetítő maga az üzenet, hogy a nem-lineáris szöveg megváltoztatja a tudásról alkotott elképzelésünket. Annnyiban bizonyára, hogy a hagyományos oktatási módszerek mellett megjelenik a kortárs információtechnológia feldolgozása, és mindenképpen érdemes kihasználni a digitális tér nyújtotta lehetőségeket. Jelen javaslat nem fenyegeti a könyvet semmilyen módon, hiszen nem helyettesítheti azt, és a könyv sem helyettesítheti ezt a határok közé terelt végtelen világot.

Al margine di un *Decameron* digitale

Nel Novecento il *Decameron* offre un territorio fertile per il bivio dell'analisi: da un lato la grammatica delle forme narrative ha cominciato a rivolgersi verso quest'opera, dall'altro lato lo consideravano l'enciclopedia della cultura medievale. Prima di tutto offro la sintesi dell'opera di Todorov intitolata *La grammatica del Decameron* attraverso la critica di Genot e Holland,

²¹ CZEIZER Zoltán, *Játék és tanulás az Interneten* = http://www.phil-inst.hu/uniworld/Kurzusok/oktatas/page_1/HTML/Game.htm, ld. Ivan ILLICH, *A társadalom iskolátlantítása*, Valóság, 1975/11, 84–93.

²² MÜLLNER András, i.m., 106.

dopodiché mi pongo la domanda: quale campo d'interpretazione a d'utilizzazione possiamo trovare per i risultati degli studiosi strutturalisti. Un elemento della risposta lo troviamo nell'affermazione di Landow secondo la quale l'ipertesto ha due fonti; la tecnologia informatica a la teoria strutturalista, post-strutturalista della letteratura. Quindi se colleghiamo l'aspetto della teoria della letteratura con l'ipertesto, troviamo una ragione legittima per realizzare un *Decameron* ipertestuale. Un altro elemento importante del mio ragionamento è la struttura architettonica dell'opera stessa. Se coinvolgiamo anche la pedagogia nel ragionamento, vediamo delinearsi l'oggetto del mio suggerimento: l'applicazione di un *Decameron* ipertestuale nell'istruzione scolastica (soprattutto italiana). In seguito presento la struttura progettata del programma e pongo delle domande che riguardano l'interattività e le possibilità dei mezzi digitali nell'ambito scolastico.

Pasolini *Dekameronja*

A regény

Boccaccio *Dekameronját* az irodalomtudomány a novellairodalom kezdeteként határozza meg. Mi ennél, Jane Smiley angol író nő írásának kapcsán,¹ némileg tovább megyünk. Írásunkban párhuzamot vonunk Boccaccio *Dekameron* című novellafüzére mint a regényírás, a történetmesélés technikájának leírása, és Pier Paolo Pasolini azonos című filmalkotása mint a filmkészítés folyamatának megfilmesítése között.

Boccaccio 1348 és 1353 között keletkezett műve az *Előljáró beszéddel* kezdődik, amelyben az író által használt Szerző a mű keletkezésének körülményeiről ír, és arról, miért döntött úgy, elmeséli mindazon történeteket, amelyeket az ún. brigata tagjai (tíz arisztokrata – hét nő és három férfi) tíz nap alatt egymásnak elmeséltek. A mű szerkezetileg a szerzői elő- és utószón, valamint a negyedik naphoz tartozó rövidebb szerzői megszakításon kívül tíz napra tagolható. Ennek során a brigata tagjai egymás közül vezetőt, és a vezető témát választ. Minden napon, így minden fejezetben tíz novella található, tehát a mű összesen száz novellát foglal magába. A *Dekameron* cselekményét a brigata tagjainak cselekedetei adják, amelyeket a Szerző általa jól ismert eseményekként mond el. A brigata tagjait a Szerző teljes anonimitásban tartja. Bár az *Előljáró beszédben* felsorol neveket, ezek a beszélő nevek mindegyiknek csak „egészben vagy részben illenek [...] jelleméhez”.² Az igazi neveket a Szerző elhallgatja, ahogy írja azért, mert „[...] nem akarom, netalán az alább következő dolgok miatt, amelyeket elbeszéltek vagy végighallgattak, a jövőben bármelyiküknek is pironkodnia kellessék, [...]”; meg aztán nem is akarok okot adni a rosszmájú embereknek, [...], hogy undok beszédeikkel akármiféleképpen is csorbát ejtsenek eme derék hölgyek tisztességén.”³ Jellemükről, azon túl, amennyit az *Előljáró beszédben* említett nevek mondhatnak, illetve amennyi szó ugyanitt esik róluk, további felvilágosítást nem kapunk.

Az anonimitással Boccaccio Szerzője az általa leírtak hitelességét bizonyítja. Mi másért változtatná meg a szereplők nevét, mint a félelem miatt, hogy felismerhetik őket a korabeli olvasók, és mi másért jelezné ezt, ha nem azt szeretné, hogy mások is tudjanak róla?

A Szerző e három felszólalása egyértelműen mutatja Boccaccio irodalmi tudatosságát. Az 1340-es évek végére Boccaccio elismert író, a *Dekameron* megírását is nagy figyelem követte.

¹ SMILEY, Jane, *Thirteen ways of looking at the novel*; Alfred A. Knopf, New York; 2005

² Az idézeteket Révay József fordításában adjuk meg.

³ BOCCACCIO, Giovanni, *Dekameron*, ford. RÉVAY József, JÉKELY Zoltán, Európa, Budapest, 1975.

Boccaccio pontosan tudja, milyen közönségnek ír,⁴ és ahogy azt az *Előljáró beszéd*ben írja, művének célja hogy „kik ezeket majd olvassák, a bennök elmondott mulatságos esetek révén egyfelől gyönyörűséget, másfelől hasznos okulást meríthetnek”.

A mű szerkezete minden szempontból tudatosnak mondható. Vegyük csak az egyes novellák által felépített párhuzamokat és ellentétpárokat. Boccaccio a magát egyfajta krónikásként meghatározó Szerző segítségével, az pedig a brigata cselekedeteinek elmesélésével kategorizálja, osztja fel az elhangzó száz novellát témakörök szerint. A témákat nem Boccaccio vagy a Szerző választja ki, hanem az ideális körülmények között, szervezett rendben élő, átlagos, de művelt férfiakból és nőkből álló brigata tagjai. Az egyes témák azonban csak laza vezérfonalat követnek. A történeteknek nem kell megfelelnie semmilyen idő- vagy formabeli szabálynak. A témák mindegyike valamilyen olyan jellemző emberi viselkedéssel kapcsolatos, amely a reneszánsz emberének világában fontos volt. Boccaccio a novellák segítségével az emberi viselkedések működését, az emberi kapcsolatok minőségeit „kutatja”, térképezi fel és tárja elénk. Eközben pedig a Szerző segítségével implicit módon pontos képet fest arról is, hogyan kell történetet mesélni.

A novelláknak önmagukban, naponként és együttesen is van céljuk. Boccaccio, mint már említettük, nem mutatja be részletesebben a brigata egyes tagjait. Jellemükről, származásukról, egymáshoz való viszonyukról ilyen módon semmit nem tudunk meg. Az általuk elmesélt novellák kapcsán mégis kapunk valamifajta képet arról, hogyan gondolkodnak, és mi a véleményük az egyes témákról, értékekről, az emberek viselkedéséről. A brigata tagjainak a narratívából megismert, egymáshoz való viszonya idealizált viszony. Bár tudunk arról, hogy egyes tagok között több is van pusztá ismeretségnél, barátságnál, az együtt eltöltött tíz nap alatt mindezen viszonyokat félrerakják. Udvariasan, ám mégis távolságtartóan viselkednek, mi több, a legelső napon kitalálnak egy olyan egyezményes rendszert, amelynek segítségével elkerülhető mindenfajta konfliktust mindaddig, amíg önkéntes száműzetésükben vannak.

Ezzel Boccaccio őket mint szereplőket kihelyezi a műből, mivel sem személyükből, jellemükből, sem pedig egymás közötti viselkedésükből nem eredeztethető semmiféle történés. A brigata egyfajta idilli állapotban létezik tíz napon keresztül, változatlanul, és cselekedeteik közül – az ötlet megszületésén és az első nap lefektetett szabályok létrehozásán kívül – a Szerző kizárólag azt meséli el, miként kezdenek bele történeteikbe. Onnantól „átadja a szót”.

A brigata tagjai ezáltal maguk válnak szerzőkké. Ezzel párhuzamosan pedig Boccaccio és a Szerző krónikássá. A negyedik nap elején található közbevetésében hangsúlyozza ki ezt leginkább a Szerző, amikor választ kíván adni mindama rágalmakra, melyeket mindaddig kapott:

„[...] már most is, mikor alig vagyok túl munkám harmadrészén, oly sokan vannak és oly pökhendiek, attól tartok, hogy még mindenekelőtte munkámnak végére érnék, úgy megszaporodhatnának – ha kissé nem koppintok az orrukra -, hogy csak a kisujjokat kellene megmozdítaniok, s máris tönkretennének engemet; [...]”⁵

Ebből a betoldásból egyrészt Boccaccio szerzői öntudata érződik, másrészt egy igen erőteljesen tudatos szerkesztési elv: Boccaccio világosan különválasztja a Szerzőt mint az elhangzott történetek

⁴ „Annak okáért, hogy némi részben jóvátegyem a Sorsnak hibáját, mely éppen ott méri fukarabb módon segítségét, ahol csekélyebb az erő, mint ahogy a gyöngye nőknél látjuk: az a szándokom, hogy szerelmes hölgyeknek segítségül és menedékül (mivelhogy a többieknél megteszi a tű, az orsó és a motolla)[...]” (BOCCACCIO, Giovanni, *Dekameron*, *Előljáró Beszéd*.)

⁵ BOCCACCIO, Giovanni, *Dekameron*, Negyedik nap.

krónikását, a brigata (szöveg)alkotó tagjaitól. A Szerző csupán le-, és nem megírja a történetet. Ő maga nem is lenne olyan ügyes benne, gondoljunk csak a Negyedik napban található betoldás „csonka” novellájára a kolostorban, elzárva nevelkedett fiúról.⁶ A Szerző, ahogy írja, egyszerű, színezetlen firenzei köznnyelven igyekszik leírni az elhangzott történeteket, és azokban semmilyen változtatást nem eszközöl.⁷

Mindebből egy igen érdekes szerkezeti kép áll elénk: Boccaccio *Dekameron*jában a Szerző a mű legelején megvallja mindazon okokat, amelyek a könyv megírására ösztönözték. Világosan ír céljáról, helyzetéről, sőt, saját elismertségéről is, ám magára mégis csupán krónikásként tekint, aki megírja mindazon dolgokat, amelyeket főszereplői megcselekedtek. A szerző a brigata tagjainak novelláit meghatározott céllal, de változtatás nélkül közli. Ez lesz az, amiért Smiley mint a regényírás kezdetére,⁸ jelen esszé pedig mint a regényírás mikéntjének egyfajta leírására tekint a *Dekameron*ra.

Boccaccio a Szerző által való narrációval teremti meg az okot és a módot a kerettörténet brigatája által elmesélt novellák közlésére. A Szerző a novellák „változtatásmentes” szövegét használja fel arra, hogy a mű elején közölt célját teljesítse. A narráció azonban önreflektív narráció – a Szerző, bár a brigata tagjairól kevés szót ejt, és személyüket teljes titokban tartja, magáról a kelleténél tán még többet is elárul. Maga is hozzászól időnként az elhangzott történetekhez, válaszol a kapott kritikákra, sőt, ő maga is beszáll a novellamesélésbe. Ezáltal az alkotó nem másról beszél, mint az alkotás folyamatáról – mintegy közel hozza az alkotás befogadójához azt, hogyan is készült a mű. Folyamatos kapcsolatban áll az olvasóval: magyarázkodik, magyaráz, panaszkodik, épp úgy, mintha csak élőszóban mesélné el mindazt, amit leír.

Összességében megállapíthatjuk, hogy bár a brigata tagjai által mesélt novellák önmagukban teljesítik a bevezetőben meghatározott szerzői célt, a szerkesztés és a szerzői narráció tudatosságának vizsgálata egy másik célt tár elénk. A Szerző szavaival a „szerző”, az alkotó magáról az alkotásról beszél.

A film⁹

Pasolini 1971-es *Dekameron*jának nem célja Boccaccio regényének szöveghű visszaadása, az alkotó és alkotás folyamata, a megszerkesztés és megszerkesztettség központi kérdése azonban, csakúgy, mint a regényben, itt is egyértelműen jelen van a narráció használatában. A filmes adaptáció az eredeti száz novellából tizet dolgoz fel, amelyeket a rendező saját maga által megírt epizódjaival egészít ki. Az események helyszíne Firenze helyett Nápoly. A történeteket sem a Boccaccio által használt narrációs technika és keret köti össze, hanem két boccacciói szereplő filmbéli működése. A történetek látszólag összefüggéstelen egymásutánisága és egyenrangúsága e két főszereplő, Ciapetto, a gátlástalan bűnözőből lett szent, és Giotto di Bondone, a híres firenzei festő alakjának segítségével válik teljes egészé. Giotto alakja azonosítható Boccaccio Szerzőjével, aki folyamatosan életben tartja az alkotás folyamatának tudatosságát; aki le-, és nem megírja a történeteket.

⁶ BOCCACCIO, Giovanni, *Dekameron*, Negyedik nap.

⁷ Uo.

⁸ SMILEY, Jane, *l.m.*, 57.

⁹ RICKETTS, Jill M., *Visualizing Boccaccio, Studies on Illustrations of The Decameron, from Giotto to Pasolini*, Cambridge University Press, 1997. tanulmánya alapján.

A film második elbeszélésfüzére Boccaccio eredeti Giotto-történetével kezdődik,¹⁰ amelyben a festő barátja, a híres Forese ügyvéd társaságában szakadó esőben Gennaro kunyhójához érkezik. Mialatt nyakig sárosan gyalogolnak az ítéletidőben, Forese így szól Giottóhoz:

„[...] ha mostan szembejönne velünk valamely idegen, ki soha téged nem látott, mit gondolsz, elhinné-e, hogy te vagy a világ legkülönb festője, holott valóban az vagy?”¹¹

Pasolini Giottója nem ad a Boccaccióéhoz hasonlóan elmés választ: „Uram, azt hiszem, hogy elhinné, ha read nézvéen elhinné rólad, hogy ismered az ábécét”,¹² helyette hangos nevetésben tör ki. A festő, egyben az őt alakító rendező vizuálisan, nem verbálisan gondolkodnak, a képek, a szereplők beszélnek helyettük. Ők a mi beavatóink: Pasolini, akitől hamarosan megtudjuk, hogyan készül a film, ahogyan Giotto mestertől láthatjuk, hogyan készül el a Santa Chiara templom falifreskója.

Giottónak elsősorban narrációs szerepe van, együtt létezik és találkozik a szereplőkkel, ezzel biztosítva a folytonosságot, (szó szerint is) keretet adva a történetnek. Az esős jelenetet követően Giotto a piactéren keres modelleket, így bukkan rá a következő történet szereplőire, Catherinára és fülemüléjére. Sőt, az az érzésünk, amikor Giotto belefog a munkába, Catherina történetét festi meg. A következő jelenet kis kitérő az alkotás (és az alkotó) szentségének nevében, amelyben, míg a derék barátok komótosan eszegetnek, a mester késve érkezik, habzsol egy kicsit, majd rohan vissza alkotni, ahogy a továbbiakban majd Pasolini is érdekesebbnek tartja Lisabetta és a cse-repes bazsalikom történetét, mint a tokás inasok lakomáját. Kiválasztott alkotói pozíciójának tudatában az asztalnál társait arra sem méltatja, hogy – eleget téve a rendezői utasításnak – velük együtt keresztet vessen, helyette inkább legfontosabb testrészét, a fejét vakarja. A következő jelenetben a lovát csókolgató öreg Pietrót a pásztázó alkotói szem és a kamera szintén a piactéren találja meg, akit a következő történetben feleségével, Gemmatával együtt kis híján „lővő tesznek”. Az utolsó novellában Giotto szinte szereplőként integrálódik Tignoccio és Meuccio történetébe. Az alvó Tignoccioról Giotto inasaira, majd az alvó Giottóra látunk, akinek álmában *Az utolsó ítélet* freskója elevenedik meg, amely tartalmilag is kapcsolódik a két barát kezdeti vitájához, ahhoz, hogy mi is történik velünk a másvilágon.

Az álomjelenet egy másik, bonyolult művész- és alkotóinterpretációnak ad lehetőséget. Az alkotást itt nem a valóság éles látása és kritikai szemlélete, hanem a mester termékeny illúziói, teremtmény képe szüli. Egyes értelmezők erre a jelenetre támaszkodnak, amikor Giottót Boccaccio három szereplője, a józan Szerző, a kritikus Giotto és az illúziói közt élő Calandrino összeolvadásaként látják. Szintén kedvelt elemzési téma a freskó középpontjában álló Krisztus Madonnával való, számtalan értelmezésre okot adó helyettesítése, amely így a tartalom elé helyezi a forma fontosságát, annak markáns jelenlétét.

Pasolini Giottója, úgy tűnik, nem csupán a narratív koherenciát biztosítja, de – akárcsak Boccaccio visszatérő Szerzője, felhívja figyelmünket az alkotó és az alkotás, a tudatos szerkesztő és tudatos szerkesztés fontosságára és szépségére, beavatván a nézőt a filmkészítés titkaiba. A Santa Chiara templomba érkezésekor hosszasan nézi az üres falat. Ezt követően üres fekete képet

¹⁰ BOCCACCIO, Giovanni, *Dekameron*, Hatodik nap, Ötödik novella.

¹¹ Uo.

¹² Uo.

kapunk, a film és a freskó együtt készül tehát, a semmiből. Ezt a celluloid szalag filmkockáira emlékeztető befejezetlen triptichon vázlatának közelképe követi, a mester szemszögéből. Befejezetlensége emlékeztethet Boccaccio *Decameron*jának feltételezhető befejezetlenségére, egyben a tudatos megformáltság fontosságára irányozza a figyelmet. Tartsuk észben: freskó készül, film készül. Hasonlóképp, az első piactéri jelenetben Giotto modelleket, szerepében Pasolini pedig szereplőket keres, castingol, ujjaival képkeretet formálva. Fontos, hogy a teret eleinte Giotto szemszögéből látjuk, hiszen ez a filmkészítés kezdeti folyamatának leghitelesebb bemutatása: mi magunk is pásztázunk, keretezünk.

Az elkészült freskó szintén nem teljes, a triptichon jobb szárnya hiányzik. Giotto, azaz Pasolini itt a nézőkhöz fordul, és elhangzik filmbéli egyetlen teljes mondata:

„Miért jön létre a mű, amikor olyan jó álmodozni róla?”¹³

Összességében mondhatjuk tehát, hogy míg Boccaccio művében egy embertelen világban a Szerző által megvalósított narráció segítségével próbálja megvizsgálni, megvizsgálhatóvá tenni az emberek társas működését, Pasolini filmjében a filmkészítés, a filmmel való mesélés, történetfestés mikéntjét vizsgálja a filmkészítés által. Ő maga így fogalmaz egy, az *Élet-trilógiáról* adott interjújában:

„A trilógia, az élet trilógiája filmjei nagyszerű élménnyel ajándékoztak meg. Az az érzésem, egyetlen kritikus sem képes megérteni, hogy ez az élmény – a végeredménytől függetlenül – mit jelent nekem: a behatolást a művészeti alkotás legtitkosabb fogaskerekei közé, egyre mélyebbre jutást az elbeszélés ontológiájába, az abszolút film rejtelseibe.”¹⁴

Pasolini's *Decameron*

In our study, which consists of two parts, we try to find a parallel between Giovanni Boccaccio's *Decameron* and Pier Paolo Pasolini's movie that bears the same title. We analyse Boccaccio's work as the story of the knowhow of novel-writing, and Pasolini's movie as the film about the knowhow of making a film – or more exactly: directing a film. This thesis gives the fundamental structure of our study. In the first part we are examining the structural body and the voice (and partly the why) of the narration in Boccaccio's *Decameron*. In the second part of the study we are analysing the arrangement of scenes, and the Ciapetto- and Giotto-stories' – which were slightly expanded by the director – connections in Pasolini's movie.

¹³ PASOLINI, Pier Paolo: *Il Decameron*, 1971., a zárójelenet utolsó mondata.

¹⁴ Ezt az interjúidézetet a film DVD-kiadásainak hátszövegén szokás idézni. Az eredeti interjú forrását nem sikerült felkutatnunk.

